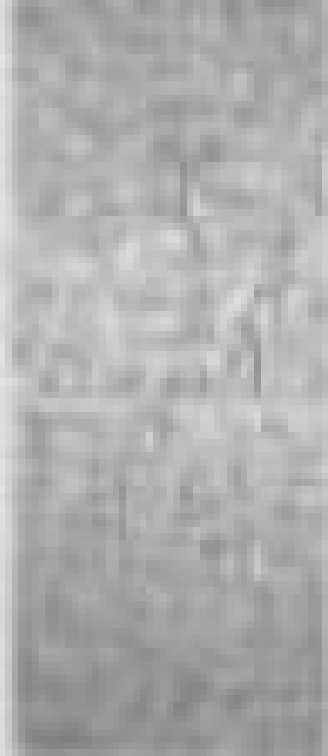




Walter J. Ong

Orality & Literacy

The Technologizing of the Word



ONG, Walter J.

Oralità e scrittura.
Le tecnologie della parola

La galassia della parola

“Le lettere cagionano smemoramento nelle anime di coloro che le hanno apprese, perocché più non curano della memoria, come quelli che, fidando della scrittura, per virtù di strani segni di fuori si rammentano delle cose, non per virtù di dentro e da sé medesimi. Dunque trovato hai la medicina, non per accrescere la memoria, sibbene per rivocare le cose alla memoria. E quanto a sapienza, tu procuri ai discepoli l'apparenza sua, non la verità...”. Questa, una delle obiezioni che nel *Fedro*, il Socrate di Platone muove alla scrittura; l'altra è che la parola scritta non sa rispondere, se interrogata “maestosamente tace”, non entra nello scambio dialettico e continua a “significare sempre il medesimo”.

Al contrario, la parola parlata, evento sonoro, è agonistica ed enfatica, frutto di una situazione concreta, dell'interagire immediato tra esseri umani. Essa è quella che conta, è la parola-azione che muta il mondo. Al suo confronto, l'altra potrà solo significare “letterarii giardini, facendo tesoro a sé medesimo per quando sarà venuta l'obliviosa vecchiezza e a coloro che seguiranno le sue vestigia”. Parola-azione contro parola-ricordo, dunque, evento contro situazione, mutamento contro stasi, memoria contro dimenticanza.

Paradossalmente il filosofo greco, anche se porta l'insegna dell'oralità si fa, senza saperlo, paladino della scrittura e non solo in quanto non *dice*, ma *scrive* il suo pensiero, servendosi proprio di quel *medium* che a parole svislisce, ma anche perché esso dipende interamente dalla scrittura. Il pensiero analitico infatti, non può essere comunicato, e neppure pensato, in una cultura che non conosce la scrittura alfabetica¹: le culture ad oralità primaria – per usare il termine usato da Walter Ong – non hanno filosofia.

Il caso di Platone è un esempio di come i mezzi di trasmissione della conoscenza operino in modo subdolo sulle strutture mentali: egli può non rendersi conto dell'influenza esercitata dalla scrittura sul suo pensiero, ma trasferisce comunque questa influenza sui lettori, nonostante i suoi enunciati di condanna.

Così, le trasformazioni della parola dallo stadio orale-aurale a quello scritto, alla stampa e all'elettronica hanno comportato e continuano a comportare dei mutamenti nei modi stessi del pensiero e della percezione, mutamenti che si trasmettono attraverso un'organizzazione mentale e del discorso indipendente dai contenuti espliciti e dunque dalla

consapevolezza degli individui su cui si imprimono.

Oralità e scrittura ruota attorno a questo tema: potremmo dirlo un libro di storia psicoculturale. Da una parte esso tratta del “sensorio” - l'interagire dei nostri sensi nell'affrontare sinergicamente il mondo – e delle sue trasformazioni storiche in rapporto a quelle dei mezzi di comunicazione della conoscenza. Dall'altra osserva il nesso tra queste trasformazioni e i sistemi concettuali, le forme del discorso, i valori delle diverse epoche e culture.

Il suono, che l'orecchio registra, è evanescente, è flusso irreversibile, tempo. Per conservarlo, non lo si può “fermare” come il fotogramma di un film: se lo si interrompe non rimane altro che il silenzio. La vista invece percepisce il movimento, ma anche l'immobilità; il suo rapporto privilegiato è con lo spazio.

Una cultura a oralità primaria trasmette la conoscenza attraverso la parola parlata, che è suono; le culture letterate lo fanno principalmente attraverso la parola scritta o stampata che è racchiusa in uno spazio e percepita dalla vista. Il rapporto dei due tipi di cultura con il tempo (e con lo spazio) sarà dunque diverso, così come diversa sarà la loro relazione con la storia. La prima non ha documenti ma una memoria ed espedienti per ricordare e far ricordare: una certa organizzazione del discorso (temi fissi, formule, proverbi, andamento ritmico, etc.), un tipo particolare di discorso (narrativo), una determinata schematizzazione caratteriale (personaggi “forti”, tipi). Prassi discorsiva questa, che è al tempo stesso caratteristica cognitiva. Entrambe cambiano, seppur lentissimamente, con l'interiorizzazione progressiva della scrittura, processo che attraversa le culture chirografica e tipografica, compendosi in epoca romantica. Muta così l'economia mnestica, la verbalizzazione stessa, nascono nuovi tipi di discorso (romanzo, saggio, etc.) ; viene dato impulso a tratti diversi della personalità umana: la società orale è partecipatoria e magica, ha difficoltà a separare l'oggetto dal soggetto della percezione; la scrittura realizza questo distanziamento, anche dove l'oggetto della percezione è il sé, la propria psiche, e sviluppa una nuova precisione verbale togliendo la parola dal ricco e caotico contesto dell'esistenza per porla in uno spazio neutro: la pagina scritta. Una volta interiorizzato questo senso della precisione analitica che si sviluppa insieme alla scrittura e alla stampa, esso torna a riflettersi sul discorso orale. Conseguentemente, anche la verbalizzazione orale dell'alfabetizzato, dell'individuo appartenente alla cultura tipografica, sarà diversa da quella dell'uomo orale, perché diverse sono le sue strutture mentali.

Quel che si è fin qui detto lascia intuire quanto infido sia il terreno praticato da Walter Ong, e come lo sia per due opposte ragioni. Perché minato dai nostri stessi pregiudizi “tipografici”, dal nostro essere ancora immersi nella cultura della stampa, che ha potenziato in noi la vista a discapito degli altri sensi e ci fa percepire come naturali forme del pensiero

e modi della comunicazione che sono in realtà prodotto storico. Ong stesso segnala la posizione del tranello attraverso una metafora particolarmente appropriata. Per far conoscere il cavallo a chi non ne abbia mai visto uno, egli dice, non possiamo descriverlo come una automobile senza ruote, con occhi al posto dei fanali e peli invece della vernice. Non possiamo presentarlo attraverso un'assenza, mentre ciò che è presente è la tecnologia che lo ha sostituito nella sua funzione di mezzo di trasporto. E questo innanzitutto perché daremmo un'idea inadeguata di cavallo, e poi perché indurremmo a pensare ad esso come ad una automobile mal riuscita: la diversità sarà sentita come difetto. Eppure ciò è avvenuto nel passato nei confronti delle forme espressive della cultura orale, e lo dimostra l'uso del termine "letteratura orale", che fa derivare il concetto di performance, parola parlata, da quello di letteratura, nonostante che nella realtà la seconda discenda storicamente dalla prima. Occorre evitare di ripetere l'errore, non lasciarsi guidare dagli pregiudizi tipografici e vedere invece i processi dall'esterno, nella loro genesi storica. Ciò comincia ad essere possibile, poiché la cultura della stampa sfuma ora nell'era elettronica, segnata da un'oralità di ritorno. Un'oralità per molte ragioni diversa da quella primaria, ma che comunque riporta gli uomini nel mondo del suono, della simultaneità temporale, dell'estroversione.

L'altro ed opposto pericolo che corre chi affronti la vasta impresa di storicizzazione del sensorio, è quello di essere tentato di adottarne la prospettiva come chiave di lettura universale per spiegare in termini forti, di causalità diretta, i grandi mutamenti culturali prodottisi con la nascita dell'età moderna, razionalista, borghese ed individualista e di quella contemporanea (l'era elettronica?) che in parte reagisce ai valori della precedente².

Ma Walter Ong, da storico della cultura fine ed avvertito quale è, sa i rischi che corre, conosce i pericoli. Si muove dunque con estrema cautela in un ambito che è anche quello praticato da Marsupiale McLuhan ma, laddove il passo dello studioso canadese era stato spericolato e instabile, le sue ardite, acutissime intuizioni disseminate e frammentarie, l'americano procede invece lentamente, per rigorose asserzioni causali e prove oltremodo documentate, muovendo da precedenti ricerche sue e di altri, da Parry e Lord su Omero, a Havelock su Platone, da Finnegan sulla letteratura africana a Goody, a Luria, a Peabody.

E tutto questo, se sostanzialmente lo porta a dimostrare molte delle affermazioni di McLuhan, lo induce anche a farne cadere alcune o a correggerne altre. Più cauto del canadese, egli non sembra presupporre una consequenzialità lineare e meccanica tra certe invenzioni tecniche e determinati mutamenti culturali: avverte la lentezza delle conseguenze, l'inquinarsi e il confondersi dei rapporti causali, la presenza di concause, gli effetti di *feed-back* e a spirale. Su questo egli insiste soprattutto quando abbandona l'ambito direttamente attinente alla parola e al discorso e fa

incursioni in altre zone della civiltà: dall'istruzione alla psicologia, dall'organizzazione sociale alla pratica economica, alla religione, alla politica.

Apparso in Inghilterra nel 1982 in una collana diretta da Terence Hawkes, *Oralità e scrittura* è un'importante opera di sintesi, che magistralmente delinea la storia delle varie tappe del cammino percorso dalla civiltà occidentale nel suo trascorrere dall'oralità alla completa interiorizzazione della scrittura. Qui Walter Ong raccoglie e sistematizza le attuali conoscenze nel campo, la cui morfologia egli stesso ha contribuito a foggare in quasi quaranta anni di ricerca. L'estrema lucidità, il modo disteso ed analitico con cui illustra un pensiero complesso e tutt'altro che scontato, che si muove interdisciplinariamente tra psicologia cognitivista, linguistica storica e discipline umanistiche, rendono questo libro di agevole lettura. Oltretutto esso è perfettamente autoconsistente, secondo la più pura tradizione tipografica: per comprenderlo non occorrono conoscenze specialistiche che il libro stesso non fornisca in qualche sua parte.

Degli anni quaranta sono i primi scritti scientifici di Walter Ong, dove egli già mostrava quell'interesse per i mezzi della trasmissione della conoscenza e i loro effetti sulla percezione umana che costituirà poi l'elemento aggregante, la continuità, la rete sottesa a tutta la sua vasta produzione. Completamente permeato da quest'ottica è il suo primo lavoro importante, *Ramus, Method and the Decacy of Dialogue* (1958), di cui molto si servì McLuhan per il suo *La galassia di Gutenberg* (1962). Il libro tratta del ruolo della visualizzazione nella logica e nella filosofia del tardo medioevo, nonché della sistematizzazione e della chiusura disciplinare proposta dalla pedagogia ramista.

Gli scritti successivi avranno poi tutti un taglio ancor più decisamente mirato, ciascuno inteso ad esaminare e a precisare un qualche aspetto di quella che molto presto fu un'ipotesi interpretativa compiuta. Così, anche nella raccolta di saggi che Ong curò su Charles Darwin (*Darwin's Vision and Christian Perspectives*, 1960) il suo intervento, più che trattare il problema cattolico-creazionistico (va detto che egli appartiene all'ordine dei gesuiti, e la tematica religiosa è anch'essa una costante dei suoi scritti), osserva l'evoluzionismo darwiniano come punto di arrivo di una *forma mentis* letterata, con il suo senso della storia e delle complessità casuali.

Altri studi di rilievo vertono sull'aggressività verbale presso gruppi tecnici a bassa alfabetizzazione, sul linguaggio dei tamburi africani, la retorica e il latino nella storia dell'insegnamento accademico, il pensiero associazionista e contengono analisi letterarie e culturali su Shakespeare, la Bibbia, gli aspetti comuni alle culture della Riforma e della Controriforma, la prosa Tudor, Milton, Swift, Coleridge, la cultura popolare odierna e altro³. In questa vasta gamma di tematiche, costante è la ricerca delle strutture mentali sottostanti alle più diverse manifestazioni

culturali, nei loro rapporti con l'oralità o con la scrittura e la stampa.

La coscienza dell'intertestualità è ormai penetrata a fondo nella nostra cultura: sappiamo che ogni testo, anche il più originale, deriva la sua esistenza e dipende per il suo significato da quelli che lo hanno preceduto. Abbiamo fatta nostra e anzi ampliato la portata dell'affermazione di T. S. Eliot per cui proprio le parti migliori e più individuali del lavoro di un artista spesso sono quelle dove «i poeti del passato, i suoi antenati, asseriscono più vigorosamente la loro immortalità». La letteratura nasce nella letteratura. Ma allora, se siamo consapevoli di questo, del legame tra ogni testo e la tradizione scritta, dobbiamo esserlo anche dei suoi vincoli con l'oralità, vale a dire delle origini storiche della letteratura a partire dalla verbalizzazione orale. C'è una linea continua tra i generi orali e quelli scritti di cui non si può perdere traccia. Basti pensare alle origini orali dell'epica e all'importanza che questa poi ebbe per la nascita della narrativa moderna; o allo sviluppo del teatro dal medioevo all'epoca moderna e a quello della poesia lirica.

La storia della letteratura non può essere più esclusivamente letteraria⁴ e l'analisi testuale deve tener conto dei multiformi rapporti dei testi con l'oralità. Come poter, ad esempio, anche solo *leggere* un «romanzo» quale *Il bevitore di vino di palma* (1952) del nigeriano Amos Tutuola, come fruirne senza conoscere le caratteristiche del discorso orale che in esso, tutte, puntualmente ricorrono? Uno sguardo all'*incipit* di quest'opera straordinaria chiarirà quello che intendo:

Fui bevitore di vino di palma da quando ero un ragazzo di dieci anni. Non ebbi altro lavoro che bere vino di palma in vita mia. A quei tempi non conoscevamo altro denaro che le conchiglie, così era tutto molto a buon mercato e mio padre era l'uomo più ricco della città.

Mio padre ebbe otto figli e io ero il più grande; tutti gli altri lavoravano duro, ma quanto a me ero esperto bevitore di vino di palma. Bevevo vino di palma dalla mattina alla sera e dalla sera alla mattina. Oramai non potevo bere per niente acqua comune, solo vino di palma.

Ciò che a noi qui suona magico, poetico e straniante deriva dalla cultura orale primaria da cui l'autore proviene e che profondamente lo permea. Le caratteristiche della narrativa di Tutuola si ritrovano in altre letterature contemporanee, soprattutto africane e amerindie dei cui legami con l'oralità ci si occupa oramai avvertitamente.

Le nostre conoscenze sulla verbalizzazione orale, in culture letterarie o meno, e sulle società che la praticano come mezzo esclusivo di trasmissione della conoscenza, sono andate considerevolmente aumentando, soprattutto grazie alle ricerche antropologiche, etnologiche e linguistiche. Si sono così accumulate osservazioni sulle società orali, in un'ottica sempre meno permeata dal pregiudizio letterato, che sempre

meno le vede come «primitive». Ma quello che sappiamo è ancora poco usato in senso diacronico, per comprendere i processi cognitivi, la mentalità e la verbalizzazione nella cultura occidentale dal medioevo all'epoca moderna⁵.

Agevole è intuire quale formidabile strumento questo possa essere per leggere la storia del mutare delle forme letterarie e di alcuni aspetti della mentalità occidentale. Alla luce delle conoscenze che Ong ha qui raccolto, ad esempio, la nascita del romanzo moderno, la narrativa per eccellenza dell'epoca in cui il processo di interiorizzazione della stampa giunge a compimento, apparirebbe come il sorgere di una ben precisa forma, accorpata e con *climax*, cioè in grado di creare attesa nel lettore. Così, le origini del romanzo moderno verrebbero motivate su un piano più vicino al discorso di quanto tradizionalmente non lo si facesse indicandolo come espressione della cultura borghese. Questo genere letterario sarebbe dunque riferito a strutture mentali sottostanti *anche* alla cultura borghese.

Discorso analogo può farsi per l'autobiografia che si sviluppa parallelamente al punto di vista fisso e per il teatro, maggiormente legato alla scrittura già nell'antichità classica e nel quale il *climax* è presente attraverso il movimento catartico. Ma il gioco delle anticipazioni grazie ai vaticini e al coro rendono la catarsi molto diversa da quella sorta di *suspense* che il teatro vorrà e saprà suscitare nel settecento e poi nell'ottocento. Le anticipazioni disinnescano la *suspense*. Questa ha come luogo privilegiato il genere poliziesco e compare per la prima volta nel romanzo inglese del settecento, è di casa nella scrittura e nella stampa, in una fruizione solitaria e silenziosa. Al contrario l'oralità non ha *suspense*; essa ripete storie già note, mentre il nuovo, l'originalità del cantore, si esprime nell'esecuzione, in un contatto sempre diverso con il suo pubblico. La *suspense* è prodotto della cultura tipografica, nella quale il libro è servito come *oggetto*, come bene consumabile: lo stesso racconto infatti non la suscita mai due volte nella stessa persona.

Poche ipotesi queste, che appena sviluppano il discorso di Walter Ong e tuttavia paiono sufficienti ad indicare come la sua attenzione alle trasformazioni dei meccanismi cognitivi e linguistici in concomitanza con il passaggio dall'oralità primaria alla scrittura, alla stampa, all'oralità secondaria, possa essere ricchissima di stimoli e di prospettive nuove. Il campo è ancora ben lungi dall'essere tutto conosciuto e disponibile per tranquille, distese passeggiate, ma perché l'esplorazione potesse continuare occorreva che qualcuno, come Walter Ong puntualmente ha fatto in questo libro, ne cominciasse a tracciare i sentieri.

Nota del copista

Esistono dei testi che hanno, sin dal loro apparire, una valenza seminale per la nostra cultura (oppure la acquistano in seguito; la cosa risulta meno importante di quanto non si possa essere originariamente portati a credere).

Oralità e scrittura appartiene a questa categoria di scritti.

Se le analisi di Ong, e certe sue posizioni (come anche certi suoi entusiasmi), ci appaiono ingenuamente sorpassati, non possiamo tuttavia scordarci di affrontare un testo concepito oramai più di trenta anni fa, e che tuttavia risulta ancora capace di stimolare riflessioni e di porre questioni, specialmente adesso che strumenti tecnologici ed abitudini di consumo celebrano, di certo pomposamente e probabilmente con un'enfasi sospetta (volta a mascherare l'ansia di “normalizzare” e “minimizzare”), la rivoluzione dell'*ebook*.

L'atto di digitalizzare e far ri-circolare un testo fuori catalogo (e che non sembrava destinato ad una riproposta editoriale) segna infatti quasi una re-identificazione tra il “lettore” e lo studioso, come, in un'epoca precedente l'avvento della tipografia moderna, doveva essere per il copista medioevale.

Ma, a differenza dei copisti medioevali, noi, copisti in *word processor*, siamo consapevoli di vivere in quella che è stata definita anche l'era della Pienezza.

Diventa quindi una scelta politica sia riappropriarsi, da “lettore”, dei testi che sembravano destinati all'oblio, sia de-mitizzare i (falsi) tentativi di giustificare un controllo (delle nostre letture, ma in senso più ampio dei nostri consumi voluttuari) attraverso una “scarsità di risorse” che non è più tecnologicamente sostenibile.

PS: alcune (brevi) note tecniche: la scelta di mantenere un apparato bibliografico, con una struttura fedele quanto più possibile alla versione cartacea (ossia mantenendo le note numerate), nonostante la mole di lavoro aggiunto, mi ha permesso di evidenziare e riparare ad errori dovuti alla mancata acquisizione/riconoscimento del testo.

Ciò detto, tuttavia, nessuno è perfetto; segnalazioni di eventuali sviste e/o revisioni di questo *ebook* sono sempre benvenute.

In taluni casi, mi sono permesso di riparare ad evidenti errori di *type* presenti nella versione cartacea (cosa che non impedisce possa involontariamente averne aggiunti di nuovi).

L'*ebook* è stato controllato, su *e.reader* e su *tablet*; ciò nonostante, allo stato attuale della tecnologia dei dispositivi portatili per la visualizzazione di testi in formato elettronico, l'esperienza di lettura potrebbe non essere ottimale su tutti i *device* disponibili.

N. T.

Introduzione

Differenze di fondo sono state scoperte in anni recenti tra i modi della conoscenza e dell'espressione verbale nelle culture ad oralità primaria – vale a dire culture senza scrittura – e quelli delle culture profondamente influenzate dall'uso della stessa. Con sorprendenti implicazioni: molti dei tratti per noi ovvi del pensiero e dell'espressione letteraria, filosofica e scientifica, nonché della comunicazione orale tra alfabetizzati, non sono dell'uomo in quanto tale, ma derivano dalle risorse che la tecnologia mette a disposizione della coscienza umana. Abbiamo, dunque, dovuto rivedere il nostro modo stesso di intendere l'identità umana.

Argomento di questo libro è la differenza tra oralità e scrittura; o meglio, poiché i lettori di questo come di ogni altro libro conoscono la cultura scritta dal suo interno, si parlerà innanzitutto del pensiero e della sua verbalizzazione in una cultura orale, e solo successivamente del pensiero e dell'espressione scritta in rapporto con la oralità.

Senza collegarsi ad alcuna «scuola» di oralità e scrittura, non c'è niente che possa essere l'equivalente del formalismo o del *New Criticism*, dello strutturalismo o del decostruttivismo, anche se la conoscenza delle interrelazioni esistenti tra oralità e scrittura può avere un peso sull'operato di queste come di altre «scuole» o «movimenti» nelle discipline umanistiche e nelle scienze sociali. La conoscenza dei rapporti tra oralità e scrittura non genera solitamente una devozione appassionata alle teorie, ma incoraggia piuttosto la riflessione sui tanti aspetti della condizione umana, troppi per poter mai essere anche solo enumerati tutti. Questo libro si impegna a trattarne un numero ragionevole; il farlo esaurientemente richiederebbe parecchi volumi.

È utile accostarsi all'oralità e alla scrittura in modo sincronico, mettendo a confronto le culture orali e quelle chirografiche (basate sulla scrittura) coesistenti in un certo periodo di tempo. Ma è ugualmente essenziale l'approccio diacronico o storico, vale a dire il confronto tra periodi successivi. La società umana si formò dapprima con l'aiuto del discorso orale, e conobbe la scrittura solo più tardi, e all'inizio limitatamente a certi gruppi. L'homo sapiens esiste sulla terra da un numero di anni che va dai 30.000 ai 50.000, mentre il più antico sistema di scrittura risale solo a 6.000 anni fa. Uno studio diacronico dell'oralità, della scrittura e delle varie tappe nell'evoluzione dall'una all'altra crea

strumenti mediante i quali è possibile capire meglio non solo la cultura orale originaria e quella scritta successiva, ma anche la cultura della stampa, che sviluppa ulteriormente la scrittura, e quella elettronica, che si costruisce a partire dalla scrittura e dalla stampa. In questo quadro diacronico, il passato e il presente, Omero e la televisione, possono illuminarsi vicendevolmente.

Ma a ciò non si arriva con facilità. Per capire i rapporti tra oralità e scrittura, e le loro stesse implicazioni, non basta una veloce indagine di psicologia storica o una immediata analisi fenomenologica; occorre riuscire a pensare con ampiezza, vastità addirittura, un pensiero colto e scrupoloso, occorre un'esposizione accurata poiché non si tratta solo di lavorare con una problematica profonda e complessa, ma anche di superare i nostri stessi pregiudizi. Noi – lettori di libri come questo – siamo tanto abituati alla scrittura che ci riesce molto difficile concepire un universo mentale e della comunicazione che sia precipuamente orale e non una semplice variante di un universo alfabetizzato. Questo libro tenterà di vincere i nostri pregiudizi in proposito e di aprire nuove vie alla comprensione di alcuni fatti.

Concentreremo l'attenzione sui rapporti fra oralità e scrittura. Con la scrittura ebbe inizio l'alfabetizzazione, ma, a uno stadio successivo, questa implica la stampa. Il nostro libro dunque tratta, non solo della scrittura, ma anche della stampa, e accenna fuggacemente all'elaborazione elettronica della parola e del pensiero, come nella radio, nella televisione e via satellite. Solo ora, nell'era elettronica, ci rendiamo conto delle differenze esistenti fra oralità e scrittura; sono state infatti le diversità tra i mezzi elettronici e la stampa che ci hanno reso consapevoli di quelle precedenti fra scrittura e comunicazione orale. L'era elettronica è anche un'era di «oralità di ritorno», quella del telefono, della radio, della televisione, la cui esistenza dipende dalla scrittura e dalla stampa. Il passaggio dall'oralità alla scrittura e da questa all'elaborazione elettronica comporta un mutamento nelle strutture sociali, economiche, politiche, religiose, ecc. , ma di questo il libro si occupa solo indirettamente, qui ci interessano piuttosto le differenze tra la «mentalità» delle culture orali e quella delle culture alfabetizzate.

Quasi tutti i lavori che finora hanno messo a confronto culture orali e culture chirografiche, in realtà prendono in considerazione solo la scrittura alfabetica, a scapito degli altri sistemi di scrittura (cuneiforme, caratteri cinesi, sillabario giapponese, scrittura dei Maya e così via), e si limitano all'alfabeto usato in occidente, trascurando quelli del mondo orientale, ad esempio l'indiano, il coreano o l'alfabeto del Sud-Est asiatico. Ci muoveremo qui lungo le principali linee di ricerca, pur prendendo occasionalmente in considerazione sistemi di scrittura diversi da quello alfabetico, e culture diverse da quelle occidentali.

1. L'oralità del linguaggio verbale

La mente alfabetizzata e il passato orale

Il mondo della cultura negli ultimi decenni ha cominciato a rendersi conto del carattere orale della lingua e di alcune implicazioni insite nella differenza tra oralità e scrittura. Molte ricerche sul campo, concernenti le società orali, sono state eseguite da antropologi, sociologi e psicologi, mentre gli storici della cultura hanno investigato sempre più a fondo nella preistoria, ovvero nella vita dell'umanità prima che la scrittura rendesse possibile la trasmissione verbalizzata del ricordo. Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), padre della linguistica moderna, richiamò l'attenzione sulla priorità del discorso orale, che sorregge tutta la comunicazione orale, così come sulla persistente tendenza, anche tra gli studiosi, a considerare la scrittura come la forma base del linguaggio. La scrittura, egli osserva, è caratterizzata al tempo stesso da «utilità, difetti e pericoli»⁶. Eppure egli la riteneva una specie di complemento del discorso orale, e non pensava che potesse trasformare la verbalizzazione stessa⁷.

A partire da Saussure, la linguistica ha fatto grandi passi avanti nel campo della fonologia, ossia del modo in cui la lingua è agganciata al suono. Un contemporaneo di Saussure, l'inglese Henry Sweet (1845 – 1912), aveva già affermato precedentemente che le parole non sono costituite da lettere, ma da unità funzionali di suono o fonemi. Ma la linguistica moderna con tutta la sua attenzione all'aspetto fonico del discorso si è fino a pochissimo tempo fa occupata solo incidentalmente, quando lo ha fatto, delle differenze tra l'oralità primaria (quella delle culture che non conoscono la scrittura) e la scrittura stessa⁸. Gli strutturalisti hanno analizzato dettagliatamente la tradizione orale, ma per lo più senza metterla esplicitamente a confronto con le composizioni scritte⁹. Esiste inoltre una notevole produzione sulle differenze fra la lingua scritta e parlata, negli alfabetizzati¹⁰, ma non è quanto ci interessa in questa sede; qui trattiamo dell'oralità primaria, quella cioè degli analfabeti.

Recentemente, tuttavia, la linguistica applicata e la sociolinguistica si sono sempre più occupate del confronto tra le dinamiche della verbalizzazione scritta. Il recente libro di Jack Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*¹¹, e la precedente raccolta di lavori da lui curata, *Literacy in Traditional Societies*, forniscono descrizioni ed analisi preziose dei cambiamenti nelle strutture mentali e sociali apportati dall'uso della scrittura. Prima Chaytor¹², poi Ong¹³, McLuhan¹⁴, Haugen¹⁵, Chafe¹⁶, Tannen¹⁷, e altri hanno contribuito con dati e analisi linguistiche e culturali, mentre una vasta bibliografia è contenuta nell'attento ed esperto studio di Foley¹⁸.

L'interesse più vivo nei confronti della differenza tra strutture mentali ed espressione verbale dell'oralità e della scrittura scaturì non dalla linguistica descrittiva o culturale, ma dal campo degli studi letterari, soprattutto dal lavoro di Milman Parry (1902 – 35) sui testi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*¹⁹, completato, dopo la morte prematura di Parry, da Albert B. Lord, e ampliato successivamente da Eric A. Havelock e da altri. Le pubblicazioni di linguistica applicata e di sociolinguistica che trattano delle differenze tra oralità e scrittura, sia a livello teorico che di ricerca applicata, citano regolarmente questi lavori ed altri ad essi collegati²⁰.

Prima di esaminare dettagliatamente le scoperte di Parry, sarà bene fermarci un momento a considerare il motivo per cui gli studiosi sono ridivenuti sensibili al carattere orale della lingua. Sembrerebbe del tutto ovvio che essa fosse un fenomeno orale, poiché, sebbene gli uomini comunichino in molti modi diversi, servendosi di tutti i loro sensi – del tatto, del gusto, dell'odorato, e soprattutto della vista e dell'udito²¹ – e sebbene alcuni tipi di comunicazione non verbale, come la gestualità, siano immensamente ricchi, fondamentale è tuttavia la lingua, il suono articolato. Non solo la comunicazione, ma il pensiero stesso è collegato al suono in modo del tutto speciale. Si sente dire che un dipinto può valere mille parole, ma se questa affermazione è vera, perché deve essere una massima? Perché in realtà un dipinto vale mille parole solo a determinate condizioni, che di solito comprendono un contesto verbale in cui il dipinto si colloca.

Ovunque esistano esseri umani, essi hanno un linguaggio, e sempre si tratta di lingua parlata e udita, ossia che esiste nel mondo del suono²². Nonostante la ricchezza del gesto, i linguaggi costituiti da segni consapevolmente inventati sostituiscono il discorso orale e dipendono da sistemi di discorso orale, persino quando vengono usati da sordi congeniti²³. In realtà, il linguaggio ha un carattere così profondamente orale che di tutte le varie migliaia di lingue – forse decine di migliaia – che sono state parlate nel corso della storia umana, solo circa 106 sono state affidate alla scrittura in modo adeguato a produrre letteratura, e la maggior parte di esse non sono mai state scritte. Fra le circa 3.000 lingue parlate oggi esistenti, solo approssimativamente 78 hanno una letteratura²⁴, e finora non è stato possibile calcolare quante siano scomparse o si siano trasformate in altre lingue prima dell'avvento della scrittura. Persino oggi centinaia di lingue in uso non sono mai state scritte, poiché nessuno ha escogitato un modo efficace per farlo. L'oralità fondamentale del linguaggio è un carattere stabile.

Non ci interessano qui i cosiddetti «linguaggi» dei computer, che per certi versi assomigliano alle lingue umane (inglese, sanscrito, malavaro, cinese mandarino, twi o shoshone, ecc.), ma se ne discostano totalmente perché non promanano dall'inconscio, essendo un prodotto della ragione umana. Le regole linguistiche dei computer («grammatica») prima vengono

stabilite, e poi usate; mentre quelle delle lingue naturali sono invece prima usate, e solo in un secondo tempo ne può essere fatta una formalizzazione, però sempre difficile e mai completa.

La scrittura, vale a dire l'affidare la parola allo spazio, amplia enormemente le potenzialità del linguaggio, ristruttura il pensiero e, in tal processo, trasforma alcuni dialetti in «grafoletti»²⁵, cioè linguaggi transdialettali formatisi su base scritta. La scrittura dà a un grafioletto poteri molto più ampi di quel che può avere un dialetto puramente orale. Il grafioletto conosciuto come inglese standard dispone di un vocabolario di almeno un milione e mezzo di parole, di cui si conoscono non solo gli attuali significati, ma anche centinaia di migliaia di significati precedenti. Un dialetto puramente orale potrà servirsi comunemente di poche migliaia di parole, e coloro che lo usano non conosceranno praticamente nulla della loro effettiva storia semantica.

Ma in tutti i mondi meravigliosi aperti dalla scrittura risiede ancora, e vive, l'espressione orale: tutti i testi scritti, per comunicare, devono essere collegati, direttamente o indirettamente, al mondo del suono, l'*habitat* naturale della lingua. «Leggere» un testo significa convertirlo in suono con l'immaginazione, sillaba dopo sillaba in una lettura lenta, oppure sommariamente e per frammenti nella lettura veloce tipica delle culture a tecnologia avanzata. La scrittura non può mai fare a meno dell'oralità. Adottando una definizione usata per propositi leggermente diversi da Jurij Lotman²⁶, possiamo chiamare la scrittura un «sistema secondario di modellizzazione», dipendente da un sistema primario precedente, ossia la lingua parlata. L'espressione orale può esistere, ed è per lo più esistita, senza alcun sistema di scrittura corrispondente, mentre quest'ultima non può esistere senza l'oralità.

Eppure, nonostante le radici orali di ogni tipo di verbalizzazione, gli studi scientifici e letterari della lingua e della letteratura hanno evitato per secoli, e fino ad anni molto recenti, di affrontare l'argomento dell'oralità. I testi hanno richiamato l'attenzione in modo così perentorio che le creazioni orali sono state viste tendenzialmente come varianti di produzioni scritte, oppure come non meritevoli di seria attenzione da parte degli studiosi. Solo recentemente siamo divenuti intolleranti della nostra ottusità in proposito²⁷.

Tranne che negli ultimi decenni gli studi linguistici hanno sempre rivolto la loro attenzione ai testi scritti piuttosto che all'oralità, e questo per una ragione facilmente comprensibile: lo studio di per sé è legato alla scrittura. Ogni tipo di pensiero, compreso quello delle culture orali primarie, è in una certa misura analitico: vale a dire, suddivide la propria sostanza in varie componenti. Ma senza saper leggere e scrivere, non si è in grado di eseguire un esame dei fonemi o delle affermazioni che si fondi sull'astrazione e sia sequenziale, classificatorio ed esplicativo. Gli appartenenti alle culture orali primarie, cioè totalmente ignare della

scrittura, imparano molto, posseggono e praticano una profonda saggezza, ma non «studiano».

Essi imparano, non attraverso lo studio in senso stretto, ma mediante una sorta di apprendistato – andando a caccia con cacciatori esperti, per esempio – o come discepoli, ascoltando, ripetendo ciò che sentono, padroneggiando i proverbi e le loro combinazioni, assimilando altro materiale formulario, e infine partecipando ad una specie di esame corporativo.

Quando, con l'interiorizzazione della scrittura, diventa possibile lo studio in senso stretto, cioè l'analisi di sequenze lunghe, una delle prime cose che gli alfabetizzati esaminano è la lingua stessa e i suoi usi. Il discorso è inseparabile dalla coscienza umana, esso ha affascinato l'umanità e l'ha fatta riflettere su di sé fin dai suoi primissimi stadi, molto prima che esistesse la scrittura. I proverbi di tutto il mondo sono ricchi di osservazioni su quel fenomeno così profondamente umano che è il linguaggio nella sua originaria forma orale, sui suoi poteri, sulla sua bellezza, sui suoi rischi. Lo stesso fascino del discorso orale continua inesausto secoli dopo l'invenzione della scrittura.

Nel mondo occidentale, tale fascino è mostrato dalla creazione e dallo sviluppo nell'antica Grecia dell'arte della retorica, per duemila anni la materia accademica più inclusiva di tutta la cultura occidentale. Nella sua accezione originale, *technē rhētorikē*, l'«arte del discorso» (comunemente abbreviata in *rhētorikē*), si riferiva essenzialmente al discorso orale, anche se, in quanto «arte» o scienza razionalmente organizzata – ad esempio, nella *Retorica*, di Aristotele – essa era e doveva essere un prodotto della scrittura. *Rhētorikē*, o retorica, fondamentalmente significava discorso pubblico o oratoria, ed essa rimase inconsapevolmente, per secoli, perfino nelle culture chirografiche e tipografiche, il paradigma di ogni tipo di discorso, compreso quello scritto²⁸. Così, all'inizio, la scrittura non ridusse, ma accrebbe l'importanza dell'oralità, permettendo l'organizzazione dei «principi» o dei costituenti dell'oratoria in un'«arte» scientifica, ovvero in un insieme di spiegazioni sequenzialmente ordinate che mostrava come e perché l'oratoria potesse ottenere i suoi vari effetti specifici.

Ma i discorsi – o ogni altra forma di espressione orale – oggetto della retorica non potevano essere come quelli che venivano pronunciati oralmente, i quali, una volta detti, nulla lasciavano su cui fosse possibile studiare. Ciò che veniva usato per «studiare» era il testo dei discorsi che erano stati scritti, di solito dopo – e spesso molto tempo dopo – essere stati pronunciati. Anticamente, infatti, non era pratica comune, se non degli oratori vergognosamente incompetenti, parlare servendosi di un testo precedentemente scritto per intero²⁹. In questo modo, anche i discorsi composti oralmente venivano studiati come testi scritti.

Inoltre, la scrittura non solo permise di trascrivere le performance orali, ma produsse anche composizioni scritte vere e proprie, per una fruizione

direttamente dalla superficie scritta. Tali composizioni richiamarono ancora di più l'attenzione sui testi, poiché è solo come testi scritti che esse ebbero origine, anche se spesso per essere ascoltate e non per venir lette; questo vale per le Storie di Livio, per la *Commedia* di Dante e anche per testi più tardi³⁰.

Parlare di «letteratura orale»?

L'attenzione che gli studiosi prestarono ai testi ebbe conseguenze rilevanti: essi continuarono a dar per scontato, spesso senza riflettere, che l'espressione orale fosse essenzialmente identica a quella scritta, cui erano abituati, e che le forme artistiche dell'oralità fossero dei testi a tutti gli effetti, solo non scritti. Così si diffuse l'impressione che, a parte l'oratoria (retta da norme retoriche scritte), le altre forme artistiche orali fossero rozze e indegne di uno studio serio.

Non tutti però la pensavano così e, a partire dalla metà del sedicesimo secolo, si andò rafforzando la consapevolezza che esistessero complessi rapporti tra scrittura e discorso³¹. Ma la mente degli studiosi rimase tenacemente attaccata all'idea di testo e ancor oggi non riusciamo a pensare all'arte orale se non facendo riferimento, consciamente o inconsciamente, alla scrittura. È così, anche se le forme artistiche orali che si svilupparono durante le decine di migliaia di anni precedenti l'invenzione della scrittura non avevano, ovviamente, alcuna connessione con la scrittura. Abbiamo il termine «letteratura», che significa essenzialmente «cose scritte» (latino *literatura*, da *litera*, lettera dell'alfabeto), e comprende una certa quantità di materiale scritto, – la letteratura inglese, la letteratura per l'infanzia – mentre non esiste un termine o un concetto analogo che si riferisca a un'eredità puramente orale, come i racconti orali tradizionali, i proverbi, le preghiere, le espressioni formulaiche³², o altre produzioni orali come, ad esempio, quelle dei Sioux Lakota nell'America del Nord, dei Mande nell' Africa occidentale o dei Greci ai tempi di Omero.

Come ho detto sopra, con il termine «oralità primaria» intendo quella di una cultura del tutto ignara della scrittura e della stampa. Essa è «primaria» per contrasto con l'«oralità secondaria» o di ritorno dell'attuale cultura tecnologica avanzata, in cui una nuova oralità è incoraggiata dal telefono, dalla radio, dalla televisione e da altri mezzi elettronici la cui esistenza e il cui funzionamento dipendono dalla scrittura e dalla stampa. È difficile che oggi esista una cultura orale primaria in senso stretto, poiché tutti sanno dell'esistenza della scrittura e hanno esperienza dei suoi effetti. Comunque, in diversa misura, molte culture e sotto-culture, persino in ambienti ad alta tecnologia, conservano gran parte della *forma mentis* dell'oralità primaria.

Non è facile avere un'idea precisa di che cosa sia una tradizione esclusivamente orale, ad oralità primaria. La scrittura fa sì che le «parole» appaiano simili a cose, perché noi pensiamo alle parole come a dei segni

visibili che i destinatari decodificano; possiamo vedere e toccare tali «parole» scritte nei testi, nei libri. Le parole scritte sono residui; la tradizione orale non ha di questi residui o depositi. Per tutto il tempo in cui una storia orale, conosciutissima, non viene effettivamente raccontata, quanto resta di essa sono le potenzialità, da parte di certi esseri umani, di raccontarla. Noi (chi legge testi come questo) siamo di solito tanto condizionati dalla scrittura che raramente ci sentiamo a nostro agio in una situazione in cui la verbalizzazione assomiglia così poco ad una cosa, come nella tradizione orale. Di conseguenza, si è cominciato ad usare – sebbene ora un po' meno – concetti mostruosi come quello di «letteratura orale». Questo termine assurdo è ancor oggi in circolazione perfino tra quegli studiosi che sono sempre più acutamente consapevoli di quanto esso riveli la nostra incapacità di descrivere, se non come variante della letteratura scritta, un patrimonio di materiali organizzati oralmente, che nulla hanno a che fare con la scrittura. (La grande Milman Parry Collection of Oral Literature dell'Università di Harvard deriva il suo nome più dalle concezioni di una generazione precedente di studiosi che non da quelle dei suoi curatori recenti).

Si potrebbe obiettare, come la Finnegan³³, che il termine «letteratura», sebbene concepito originariamente per le opere scritte, è stato poi adottato per indicare fenomeni assimilabili, come la narrativa orale tradizionale delle culture che non conoscono la scrittura. D'altronde, analoga generalizzazione hanno subito molti termini che in origine erano specifici. Ma le parole si trascinano dietro per sempre le loro etimologie, e gli elementi che in origine costituiscono un termine, spesso, anche se non sempre, indugiano in qualche maniera nei suoi significati successivi, forse oscuramente, ma sempre in modo potente e irriducibile. La scrittura inoltre, come si vedrà poi in dettaglio, è un'attività particolarmente appropriativa e imperialistica, che tende ad assimilare il resto a sé, anche senza l'aiuto delle etimologie.

Sebbene le parole siano radicate nel discorso orale, la scrittura le imprigiona, tirannicamente e per sempre, in un campo visivo. Se si chiede ad una persona alfabetizzata di pensare alla parola «nonostante», questi avrà di solito (io sospetto sempre) in mente qualche immagine, per quanto vaga, della scrittura di questa parola, mentre sarà del tutto incapace di pensare al termine «nonostante» per, diciamo, sessanta secondi senza richiamarsi al modo in cui viene scritto, ma pensando *soltanto* al suono. Questo significa che un alfabetizzato non può recuperare totalmente il senso di ciò che la parola significa per chi è immerso in una tradizione soltanto orale. A causa di questo carattere predatorio della scrittura, ci sembra del tutto impossibile un uso del termine «letteratura» che includa anche la tradizione e l'esecuzione orali, senza ridurle irrimediabilmente a varianti della scrittura.

Pensare alla tradizione orale o a un'eredità di forme, generi e stili orali

come a una «letteratura orale» è lo stesso che pensare ai cavalli come a delle automobili senza ruote. Ci si può anche provare, si può immaginare di scrivere un trattato sui cavalli (destinato a persone che non hanno mai visto un cavallo), che inizi con il concetto non di cavallo ma di «automobile», basato sull'esperienza diretta che i lettori hanno delle automobili. Il trattato continua a parlare di cavalli riferendosi ad essi sempre come a delle «automobili senza ruote», e spiegando ai lettori – che ben conoscono un'automobile, ma mai hanno visto un cavallo – le differenze esistenti tra i due e sforzandosi di eliminare ogni idea di «automobile» dal concetto di «automobile senza ruote», per dare al termine un significato puramente equino. Al posto delle ruote, le automobili senza ruote hanno unghie dei piedi molto grandi, chiamate zoccoli; al posto dei fari o degli specchietti retrovisori, hanno occhi; al posto della verniciatura a smalto, hanno qualcosa che viene chiamato pelo; al posto della benzina usano fieno, e così via. Alla fine, i cavalli sono solo ciò che non sono. Indipendentemente dall'accuratezza e dalla precisione di una tale descrizione apofantica, i lettori-automobilisti che non hanno mai visto un cavallo e che sentono parlare soltanto di «automobili senza ruote» se ne faranno di certo una strana idea. Lo stesso discorso vale per coloro che parlano in termini di «letteratura orale», ossia di «scrittura orale». Non si può descrivere un fenomeno primario partendo da uno secondario successivo ed eliminando le differenze, senza distorcerlo seriamente. In realtà, ragionando in senso inverso – mettendo cioè la macchina prima del cavallo – non ci si renderà mai conto delle differenze effettive che esistono tra i due.

Sebbene il termine «pre-letterato» sia utile e spesso necessario, se viene usato senza riflettere può presentare anch'esso problemi molto simili a quelli dell'espressione «letteratura orale». «Pre-letterato» ci fa pensare all'oralità – il «sistema di simulazione primaria» – come ad una deviante anacronistica del «sistema di simulazione secondaria» che l'ha seguita.

Insieme ai termini «letteratura orale» e «pre-letterato», si sente parlare anche di «testo» dell'espressione orale. «Testo», da una radice che significa «tessere», è, in termini assoluti, etimologicamente più compatibile con l'espressione orale di quanto non lo sia «letteratura», che si riferisce etimologicamente alle lettere (*literae*) dell'alfabeto. Il discorso orale è stato comunemente considerato, persino in ambienti orali, come una specie di tessitura o di cucitura – *rhapsōidein* in greco significa «cucire insieme canzoni». Ma, in realtà, quando gli alfabetizzati usano oggi il termine «testo» riferendosi a forme di espressione orale, essi lo pensano in analogia con la scrittura. Nel vocabolario di un alfabetizzato, il «testo» del racconto di una persona appartenente a una cultura orale primaria rappresenta qualcosa che si può conoscere solo mediante un processo all'inverso; siamo tornati di nuovo al cavallo come automobile senza ruote.

Data la grande differenza fra discorso orale e scritto, cosa si può fare

per escogitare un'alternativa all'anacronistica e contraddittoria definizione di «letteratura orale»? Adattando a questo scopo una proposta avanzata per la poesia epica da Northrop Frye in *Anatomia della critica*³⁴, potremmo riferirci a ogni tipo di arte puramente orale come a «epos», termine che ha la stessa radice proto-indoeuropea, *wekw-*, del latino *vox* e del suo equivalente inglese «voice», in italiano «voce», e che ha quindi radici saldamente orali. In questo modo, le esecuzioni orali sarebbero sentite come «espressioni vocali», ciò che esse sono in realtà. Ma il significato più comune del termine «epos», poesia epica (orale)³⁵, in qualche modo interferirebbe con quello generico riferito a tutte le creazioni orali. Il termine «espressioni vocali» sembra consentire troppe associazioni mentali, ma se qualcuno lo ritiene sufficientemente appropriato, farò certo ogni sforzo per mantenerlo in uso. Ciò nonostante, mancherebbe ancora un termine più generico che includa sia l'arte puramente orale sia la letteratura. Continuerò perciò una pratica corrente fra le persone informate e ricorrerò, se necessario, a circonlocuzioni esplicative come le «forme artistiche puramente orali», le «forme artistiche verbali» (termine che includerebbe sia i generi orali, sia quelli scritti, sia tutti gli stadi intermedi), e simili.

Il termine «letteratura orale» sta ora fortunatamente perdendo terreno, ma potrebbe anche accadere che la battaglia per eliminarlo del tutto non fosse mai vinta. Per la maggior parte degli alfabetizzati, pensare alle parole come a entità estranee alla scrittura è un compito decisamente troppo arduo da affrontare, persino quando lo richieda una ricerca specialistica, sia linguistica che antropologica. Le parole continuano a raggiungerci in forma scritta, qualsiasi cosa si faccia. Dissociare le parole dalla scrittura può inoltre rappresentare una minaccia psicologica, poiché il senso di controllo sulla lingua tipico di chi sa leggere e scrivere ha stretti legami con la trasformazione visiva del linguaggio: come vivrebbero gli alfabetizzati senza dizionari, senza regole grammaticali scritte, punteggiatura, e tutto il resto dell'apparato che fa sì che le parole possano essere «cercate»? Chi usa un grafoletto come l'inglese standard, ha accesso ad un vocabolario centinaia di volte più ampio di quello di qualsiasi lingua orale. In un mondo linguistico di questo genere, i dizionari sono essenziali, ed è demoralizzante doversi ricordare che non esiste alcun dizionario mentale, che l'apparato lessicografico è un'aggiunta tardiva al linguaggio come tale, che tutte le lingue hanno elaborato grammatiche e le hanno sviluppate senza aiuti da parte della scrittura, e che al di fuori delle cosiddette culture tecnologiche avanzate la maggior parte degli utenti dei linguaggi verbali è sempre andata avanti benissimo, anche senza alcuna trasformazione visiva del suono vocale.

Le culture orali in realtà producono esecuzioni verbali di grande bellezza e di alto valore umano e artistico, impossibili una volta che la scrittura ha preso possesso della psiche. Ciò nonostante, senza la scrittura

la coscienza umana non può sfruttare appieno le sue potenzialità, non può produrre altre creazioni, anch'esse potenti e bellissime. Sotto questo aspetto, l'oralità ha bisogno di produrre, ed è destinata a produrre, la scrittura. Questa, come si vedrà, è assolutamente necessaria allo sviluppo, non solo della scienza, ma anche della storia, della filosofia, di una cultura in grado di spiegare la letteratura, le arti, e il linguaggio stesso (compresa la sua componente verbale). Oggi nel mondo esistono poche culture orali, o a predominanza orale, che non siano in qualche modo consapevoli del vasto complesso di potenzialità per sempre inaccessibili senza la scrittura. Questa consapevolezza è dolorosa per chi sia immerso nell'oralità primaria e desideri ardentemente la scrittura ma sappia anche bene che entrare nel suo mondo eccitante significa lasciarsi indietro molte cose, altrettanto eccitanti e profondamente amate, del mondo orale precedente. È necessario morire per continuare a vivere.

Fortunatamente la scrittura, sebbene consumi i propri antecedenti orali e possa persino, se non è attentamente controllata, distruggerne il ricordo, è anche infinitamente adattabile. Essa può essere usata per ricostruire la coscienza umana originaria, ignara della scrittura stessa; o almeno può ricostruire questa coscienza abbastanza bene, anche se non perfettamente. Non ci è permesso infatti di dimenticare del tutto il presente a noi familiare per ricostruire mentalmente il passato nella sua piena integrità. Ma una ricostruzione anche parziale può far meglio comprendere che cosa abbia significato la scrittura nel modellare la coscienza dell'uomo prima e durante lo sviluppo tecnologico. È una tale comprensione, riguardante sia l'oralità sia la scrittura, che questo libro – necessariamente un prodotto scritto e non orale – cerca in qualche modo di acquisire.

2. La scoperta delle culture orali primitive

I primi segni di consapevolezza dell'esistenza di una tradizione orale

Il recente risveglio di interesse nei confronti dell'oralità non è senza precedenti. Molti secoli prima di Cristo, l'autore di quel libro del Vecchio Testamento conosciuto attraverso il suo pseudonimo ebraico Qoheleth o Cohelet («colui che parla nell'assemblea»), o l'equivalente greco, Ecclesiastes, fa chiaro riferimento alla tradizione orale: «Oltre a questo Qohelet, che fu sapiente, insegnò la scienza al popolo; esaminò, scrutò, compose gran numero di massime. Cohelet cercò di scrivere piacevoli detti, e quel che ha scritto sono parole di rettitudine e verità» (*Ecclesiaste*, 12: 9-10).

«Scrivere... detti». I letterati, dai compilatori medievali di florilegia a Erasmo (1466-1536), a Vicesimus Knox (1752-1821) e oltre, hanno continuato a inserire nei loro testi massime derivanti dalla tradizione orale. È significativo, tuttavia che, almeno a partire dal medioevo e dall'epoca di Erasmo, e almeno nella cultura occidentale, la maggior parte di loro traesse i «detti» non direttamente dalla lingua parlata, ma da altri scritti. Il movimento romantico fu caratterizzato da una particolare attenzione al passato lontano e alla cultura popolare. Da allora, James McPherson (1736-96) in Scozia, Thomas Percy (1729-1811) in Inghilterra, i fratelli Grimm (Jacob: 1785-1863; Wilhelm: 1786-1859) in Germania, Francis James Child (1825-96) negli Stati Uniti e molti altri hanno lavorato su materiale orale o quasi orale, in modo più o meno diretto, dandogli nuova rispettabilità. All'inizio del nostro secolo, lo studioso scozzese Andrew Lang (1844-1912) insieme ad altri screditò definitivamente la teoria che il folklore orale fosse semplicemente il frammento residuo di una mitologia letteraria «più alta». Tale teoria aveva avuto origine in quei pregiudizi di una mentalità modellata dalla scrittura e dalla stampa che abbiamo discusso nel capitolo precedente.

Prima, la linguistica aveva respinto l'idea che ci fossero differenze tra lingue scritte e lingue parlate. Nonostante le sue intuizioni sull'oralità, Saussure sostiene che la scrittura è semplicemente linguaggio reso visibile³⁶ e questa è anche l'opinione di Edward Sapir C. Hockette Leonard Bloomfield. Il Circolo Linguistico di Praga, in special modo J. Vachek ed Ernst Pulgram, notò alcune differenze fra linguaggio parlato e linguaggio scritto, ma poi, concentrandosi sugli universali linguistici piuttosto che sui fattori di sviluppo, poco si servì di tali distinzioni³⁷.

La questione omerica

Che cosa c'è di nuovo nel nostro approccio all'oralità, visto che gli studiosi sono da lungo tempo consapevoli dell'esistenza di una tradizione orale, e Lang ha dimostrato insieme ad altri che delle culture puramente orali possono generare forme sofisticate d'arte verbale?

Ad una nuova comprensione si è giunti da direzioni diverse, ma se ne può forse meglio rintracciare il percorso attraverso la storia della «questione omerica». Per oltre due millenni gli studiosi si sono dedicati allo studio di Omero, combinando in vario modo, a livello conscio o inconscio, intuizioni, disinformazione e pregiudizi.

Nessun contesto più ricco di questo per osservare i contrasti tra oralità e scrittura, o le cecità della mentalità chirografica e tipografica.

La «questione omerica» in quanto tale nacque nel XIX secolo all'interno della migliore critica omerica, maturata assieme alla migliore critica biblica, ma le sue radici erano più antiche, risalivano all'antichità classica (si veda A. Parry³⁸, su cui si basano le pagine che seguono). Gli uomini di lettere dell'antichità classica occidentale avevano mostrato una occasionale consapevolezza della diversità dell'*Iliade* e dell'*Odissea* dal resto della poesia greca, e dell'oscurità delle loro origini. Cicerone suggerì che, quello che è ancora il testo attuale dei due poemi omerici, fosse una revisione del lavoro di Omero ad opera di Pisistrato (ma credeva anche che l'opera di Omero fosse in sé un testo), e Josephus arrivò ad ipotizzare che Omero non conoscesse la scrittura, ma lo fece piuttosto per dimostrare che la cultura ebraica era superiore a quella greca antica perché conosceva la scrittura, che non per dar conto dei tratti stilistici o altro dell'opera omerica.

Profonde inibizioni hanno interferito fin dall'inizio con il nostro modo di vedere i poemi omerici per quello che essi veramente sono. L'*Iliade* e l'*Odissea*, dall'antichità ai giorni nostri, sono state comunemente ritenute i poemi più veri e ispirati del patrimonio letterario occidentale. Per spiegare il grande merito loro assegnato, ogni età ha avuto la tendenza a vederli eccellere in quello che i poeti del tempo stavano facendo o cercavano di fare. Persino quando il movimento romantico reinterpretò il «primitivo» in termini positivi, gli studiosi e i lettori in genere continuarono ad attribuire alla poesia primitiva qualità che il proprio tempo considerava a sé fondamentalmente congeniali. Fu il classicista americano Milman Parry (1902-35) che più di ogni altro riuscì a fermare questo sciovinismo culturale affrontando la poesia omerica «primitiva» con le sue proprie categorie, anche quando queste erano opposte a quelle correnti.

La critica precedente aveva vagamente adombrato quella di Parry, in quanto l'apprezzamento generale dei poemi omerici era stato spesso accompagnato da un qualche senso di disagio: pareva, spesso, che nei poemi ci fosse qualcosa che non andava. Nel XVII secolo François Hédelin, Abbé d'Aubignac et de Meimac (1604-76), animato più da spirito di polemica retorica che non da vera dottrina, attaccò l'*Iliade* e l'*Odissea* perché malamente strutturate, con una caratterizzazione povera, spregevoli dal punto di vista etico e teologico, arrivando a sostenere che Omero non era mai esistito, e che i poemi epici a lui attribuiti non erano altro che raccolte di rapsodie di altri autori.

Lo studioso Richard Bentley (1662-1742), divenuto famoso per aver provato che le cosiddette Epistole di Phalaris erano spurie, e per essere stato l'occasione indiretta della satira antitipografica di Swift, La battaglia dei libri, pensava invece che un uomo chiamato Omero fosse realmente vissuto, ma che i vari canti che egli aveva «scritto» fossero stati raccolti nei poemi epici soltanto circa 500 anni più tardi, al tempo di Pisistrato. Giambattista Vico (1668-1744) era invece dell'opinione che Omero non fosse mai esistito e che i poemi a lui attribuiti fossero in qualche modo creazione di un popolo intero.

Robert Wood (c. 1717-71), il diplomatico ed archeologo inglese che identificò con precisione alcuni dei luoghi menzionati nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, fu il primo, parrebbe, ad ipotizzare quanto poi Parry dimostrò definitivamente. Wood era convinto che Omero fosse analfabeta, e che avesse prodotto poesia grazie al potere della sua memoria. Sorprendentemente, Wood suggerì che il ruolo giocato dalla memoria in una cultura orale fosse molto diverso da quello esercitato in una cultura letterata, e, per quanto non riuscisse a spiegare il funzionamento della mnemonica omerica, ipotizzò che la natura del verso omerico fosse popolare anziché colta. Jean-Jacques Rousseau³⁹, citando Père Hardouin (nessuno dei due è menzionato da Adam Parry), pensò che molto probabilmente Omero e i Greci suoi contemporanei non conoscevano la scrittura. Tuttavia Rousseau vide una confutazione delle sue teorie nel messaggio su tavoletta che Belerofonte consegna al re della Lycia nel VI libro dell'*Iliade*. Non vi sono in realtà prove che i «segni» sulla tavoletta, che chiedevano l'esecuzione dello stesso Belerofonte, fossero scrittura vera e propria, il racconto omerico ce li fa piuttosto pensare come una sorta di rozzi ideogrammi.

Il XIX secolo vide lo sviluppo delle teorie omeriche dei cosiddetti analisti, inaugurate nel 1795 dai *Prolegomena* di Friedrich August Wolf (1759-1824), in base alle quali l'*Iliade* e l'*Odissea* erano raccolte di poesie o frammenti di testi precedenti. Essi cercarono di rintracciare, mediante l'analisi, quali fossero i pezzi, e come erano stati unificati. Ma, come osserva Adam Parry⁴⁰, gli analisti ritenevano che i brani messi assieme fossero testi scritti, e non pensavano ad altre alternative. All'inizio del XX

secolo, agli analisti succedettero inevitabilmente gli unitaristi, spesso pietisti letterari, cultori insicuri che si attaccavano a tutto pur di dimostrare che l'Iliade e l'Odissea erano così ben strutturate, avevano una caratterizzazione tanto coerente e mostravano un'arte talmente eccelsa che non potevano essere opera di una serie disorganizzata di curatori, ma dovevano essere creazione di un solo uomo. Questa, in pratica, l'opinione più diffusa quando Parry era studente e cominciava a formarsi le proprie opinioni.

La scoperta di Milman Parry

Come gran parte del lavoro intellettuale pionieristico, quello di Milman Parry ebbe origine da un intuito tanto profondo e sicuro quanto difficile da esplicitare. Il figlio di Parry, il defunto Adam Parry⁴¹, ha magnificamente tracciato la storia affascinante dello sviluppo del pensiero del padre, dalla sua tesi di laurea all'Università di Berkeley (California), all'inizio degli anni Venti, fino alla sua morte prematura, avvenuta nel 1935.

Non tutti gli elementi della visione complessiva di Parry erano interamente nuovi. L'assioma fondamentale alla base del suo pensiero, dai primi Venti in poi, cioè che «nei poemi omerici la scelta delle parole e delle forme espressive dipende dalla struttura dell'esametro composto oralmente»⁴², era stato anticipato nell'opera di J. E. Ellendt e H. Düntzer. E così pure per altri elementi delle fondamentali intuizioni di Parry: Arnold van Gennep aveva notato una strutturazione formulaica nella poesia delle culture orali contemporanee, e M. Murko vi aveva riconosciuto l'assenza della memoria letterale. Ancor più significativamente, lo studioso gesuita Marcel Jousse, che era stato allevato in Francia in ambiente contadino a residua tradizione orale e che trascorse la maggior parte della sua vita adulta in Medio Oriente in un'altra cultura orale, aveva individuato una netta differenza tra la composizione orale di tali culture e qualsiasi genere di composizione scritta. Jousse⁴³ aveva definito «verbomoteur» (verbomotorie) le culture orali e i tipi di personalità che esse producevano. Milman Parry fuse queste ed altre intuizioni e dimostrò che cosa fosse la poesia omerica, e come la sua forma dipendesse dalle condizioni nelle quali era stata prodotta.

L'ottica di Parry, tuttavia, per quanto in parte anticipata da questi studiosi, restò sua personale, poiché egli nemmeno conosceva la loro esistenza quando cominciò a formarsi le proprie idee, all'inizio degli anni Venti⁴⁴. È invece fuor di dubbio che le sottili influenze del tempo, che già avevano operato sugli studiosi precedenti, agirono anche su di lui.

La scoperta di Parry, maturata e dimostrata nella sua dissertazione di dottorato parigina⁴⁵, può essere esposta nei termini seguenti: virtualmente ogni carattere distintivo della poesia omerica è dovuto all'influenza su di essa dei metodi di composizione orale. Questi possono essere riconosciuti mediante uno studio attento del verso, dopo aver però messo da parte quelle convinzioni sull'espressione verbale e sui processi mentali che generazioni di cultura scritta hanno radicato nella psiche. Una scoperta rivoluzionaria nell'ambito dei circoli letterari, e che ebbe anche ripercussioni rilevanti in altri campi della storia culturale e psichica.

Quali sono alcune delle implicazioni più profonde di questa scoperta, e in particolare dell'uso che fa Parry dell'assioma che la scelta delle parole e delle forme espressive dipende dalla struttura dell'esametro?

Düntzer aveva osservato che gli epiteti usati da Omero per indicare il vino sono tutti metricamente diversi fra loro, e che l'impiego di un dato termine non dipendeva tanto dal suo significato preciso, quanto dalle esigenze metriche del brano in cui esso compariva⁴⁶. L'appropriatezza dell'epiteto omerico era stata pietosamente e grossolanamente esagerata. Il poeta orale possedeva un abbondante repertorio di termini sufficientemente diversificati da permettergli di averne uno a disposizione per qualunque esigenza metrica si presentasse man mano che egli cuciva la sua storia, e ciò ogni volta in modo diverso, poiché, come vedremo, i poeti orali normalmente non operano sulla base di una memorizzazione del verso parola per parola.

È chiaro che, in un modo o nell'altro, le esigenze metriche determinano la scelta delle parole da parte di qualsiasi poeta componga in metrica. Ma l'assunto generale era stato che i termini metrici appropriati si presentassero all'immaginazione poetica in modo immediato e del tutto imprevedibile, e dipendessero solo dal «genio» (vale a dire, da un'abilità essenzialmente inesplicabile). I poeti, quali la cultura chirografica e ancora più quella tipografica avevano idealizzato, non dovevano fare uso di materiale prefabbricato. Se un poeta riecheggiava parti di poesie precedenti, ci si aspettava che lo facesse modulandole nel proprio stile. Alcune pratiche andavano certamente contro questo presupposto, specialmente l'uso dei frasari, che fornivano espressioni standard a chi scrivesse poesia latina post-classica. I frasari latini fiorirono particolarmente dopo che l'invenzione della stampa li rese facilmente riproducibili, e continuarono ad avere successo nel corso del XIX secolo, quando il *Gradus ad Parnassum* era in gran uso fra gli studenti delle scuole⁴⁷. Il *Gradus* raccoglieva termini ed espressioni dei poeti classici latini, con le sillabe lunghe e brevi, tutte opportunamente segnate ad uso metrico, in modo che l'aspirante poeta potesse costruire una poesia nello stesso modo in cui un bambino mette assieme i pezzi di un vecchio Lego: la struttura complessiva può averla fatta lui, ma i pezzi erano tutti lì già prima del suo intervento.

Questa procedura, tuttavia, era tollerata solo nei principianti, mentre un poeta competente doveva essere in grado di inventare le espressioni metricamente appropriate. Un pensiero pieno di luoghi comuni era tollerato, ma non lo era un linguaggio. In *Saggio sulla critica* (1711) Alexander Pope sostiene che possedere ingegno poetico vuol dire saper trattare di «ciò che spesso è stato pensato» in modo tale che i lettori siano convinti che «mai era stato espresso così bene»; bisognava cioè esprimere con originalità una verità universalmente riconosciuta. Poco dopo Pope, l'età romantica dette ancora più valore alla originalità. Per il più deciso

seguace del Romanticismo, il poeta perfetto doveva essere idealmente come Dio, capace di creare *ex nihilo*: ed era tanto più abile quanto più inaspettato ciò che compariva nella sua poesia. Soltanto i principianti e i poeti incapaci si servivano di materiale già pronto.

Omero, e su questo non sono mai stati avanzati dubbi, non era un poeta incapace, né un principiante. Forse era persino un «genio», in grado di volare appena nato senza aiuto o addestramento, come il precoce Mwindo, l'eroe epico Nyanga, il «Little-One-Just-Born-He-Walked» (piccolino che appena nato sapeva camminare). Si riteneva comunque che quando compose l'*Iliade* e l'*Odissea*, fosse ormai dotato di grande esperienza ed abilità, ma ci si iniziò al tempo stesso a convincere che dovesse aver avuto in testa una qualche sorta di frasario, poiché studi attenti come quelli di Milman Parry andavano dimostrando che egli ripeteva una formula dopo l'altra. Il significato del termine greco «rapsodia», da *rhapsōidein*, «cucire insieme una canzone» (*rhaptein*, cucire insieme; *ōide*, canzone, poesia) si colorò di una tinta minacciosa: Omero cuciva assieme parti prefabbricate. Al posto di un creatore, si presentava l'immagine di un operaio addetto alla catena di montaggio.

Idea tremenda questa, soprattutto per chi era totalmente immerso nella prassi della scrittura, poiché si insegnava per principio a non usare mai i cliché. Come accettare il fatto che i poemi omerici apparivano sempre più fatti di cliché, o di elementi molto simili ai cliché? Man mano che il lavoro di Parry procedeva e nuovi studiosi proseguivano sulla strada da lui aperta, divenne evidente che soltanto pochissime erano le parole dell'*Iliade* e dell'*Odissea* che non provenissero da formule, spesso largamente prevedibili.

Inoltre, le formule standardizzate erano raggruppate intorno a temi ugualmente standardizzati, come il consiglio, l'adunata dell'esercito, la sfida delle armi, la spoliatura dei vinti, lo scudo dell'eroe, e così via⁴⁸. Un repertorio di temi simili si trova nella narrativa orale e in altre forme di discorso orale di altre parti del mondo. Anche la narrativa scritta e altri generi di discorso scritto fanno uso, è vero, di temi, ma questi sono infinitamente più vari e meno invadenti.

Piuttosto che come sovrapposizione di più testi, il linguaggio dei poemi omerici, con il suo curioso miscuglio di elementi eolici e ionici antichi o più tardi, meglio si spiega come una creazione, negli anni, dei poeti epici, che si servivano di espressioni fisse conservate e/o rimaneggiate in gran parte a fini metrici. Dopo essere stati modellati e rimodellati per secoli, i due poemi epici furono trascritti nel nuovo alfabeto greco intorno al 700-650 a.C., le prime composizioni di una certa lunghezza ad apparire in questo alfabeto⁴⁹. Il greco usato non era una lingua che fosse mai stata parlata nella vita di tutti i giorni, ma un greco contraddistinto in modo particolare dall'uso poetico tramandatosi di generazione in generazione. Non dimentichiamoci che tracce di linguaggi settoriali di questo tipo sono

rivenibili ancor oggi, ad esempio nelle formule caratteristiche delle fiabe.

Come poteva essere tanto pregevole una poesia così vergognosamente formulaica, costituita di parti prefabbricate? Milman Parry affrontò apertamente la questione. Era inutile negare il fatto, ormai noto, che i poemi omerici valorizzavano, e davano capitale importanza, a quanto i lettori dei secoli successivi erano stati abituati a svalutare, cioè la frase fatta, la formula, l'aggettivo prevedibile: in breve, il cliché.

Eric A. Havelock⁵⁰ ne trasse successivamente implicazioni più ampie: i greci contemporanei di Omero apprezzavano i cliché poiché non solo i poeti, ma l'intero mondo poetico poggiava su un pensiero formulaico. In una cultura orale la conoscenza, una volta acquisita, doveva essere costantemente ripetuta, o si sarebbe persa: modelli di pensiero fissi e formulaici erano indispensabili per il sapere e per un'efficiente amministrazione. Ma, all'epoca di Platone (427?-347 a.C.), un cambiamento era oramai avvenuto: i greci avevano finalmente interiorizzato la scrittura, secoli dopo lo sviluppo dell'alfabeto greco, avvenuto intorno al 720-700 a.C.⁵¹. Il nuovo modo di immagazzinare il sapere non si basava più su formule mnemoniche, ma sul testo scritto. Questo liberava la mente, dandole la possibilità di formulare pensieri più astratti ed originali. Havelock mostra che Platone escludeva i poeti dalla sua Repubblica ideale essenzialmente (se non proprio consapevolmente) perché si trovava in un mondo intellettuale nuovo, regolato dalla scrittura, in cui la formula o il cliché, amati dai poeti tradizionali, erano fuori moda e controproducenti. Conclusioni inquietanti, queste, per la cultura occidentale che si è fortemente identificata con Omero come parte di un'antica Grecia idealizzata. Esse mostrano una Grecia omerica che coltivava come virtù poetiche e dell'intelletto proprio ciò che noi siamo abituati a considerare come vizio; e indicano che il rapporto fra la Grecia di Omero e tutto ciò che la filosofia dopo Platone rappresenta è, per quanto superficialmente armonico e senza soluzione di continuità, di fatto profondamente antagonistico, anche se spesso a un livello inconsapevole. Di tale conflitto inconsapevole risentì anche Platone, che nel *Fedro* e nella *Settima lettera* esprime riserve sulla scrittura, che egli considera un modo meccanico e disumano di elaborazione della conoscenza, insufficiente a dare risposte e lesivo per la memoria; oggi noi sappiamo che il pensiero filosofico per cui lottava Platone dipendeva totalmente dalla scrittura. Non c'è perciò da meravigliarsi se tutto questo è rimasto nascosto per tanto tempo. L'importanza della civiltà dell'antica Grecia rispetto al mondo intero cominciava ad assumere un altro aspetto: essa segnò il momento della storia umana in cui, per la prima volta, una cultura alfabetica scritta profondamente interiorizzata si scontrò con l'oralità. E, nonostante il disagio di Platone, a quel tempo né Platone né altri furono – o potevano essere – consapevoli di quanto stava succedendo.

Il concetto di formula elaborato da Parry deriva dallo studio

dell'esametro greco; altri poi lo hanno trattato e sviluppato dando origine a inevitabili, numerose dispute su come restringere, estendere o adattare la definizione⁵². Questo perché nel concetto di Parry esiste uno strato di significato più profondo, che non è immediatamente evidente dalla sua definizione di formula, cioè «gruppo di parole usate regolarmente nelle stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale»⁵³. Questo significato più profondo è stato esplorato accuratamente da David E. Bynum in *The Daemon in the Wood*⁵⁴, dove egli osserva che «quelle che Parry chiama le idee essenziali sono raramente così semplici come potrebbero far pensare la stringatezza della sua definizione o la convenzionalità dello stile epico, la consueta brevità delle formule stesse, la banalità dei riferimenti lessicali della maggior parte di esse»⁵⁵. Bynum distingue fra elementi «formulaici» e formule frastiche vere e proprie (cioè ripetute esattamente)⁵⁶. Queste ultime contrassegnano la poesia orale⁵⁷, apparendovi raggruppate (in uno degli esempi di Bynum, *alti alberi* assistono al *tumulto dell'arrivo di un tremendo guerriero*⁵⁸). Tali gruppi costituiscono il principio organizzativo delle formule, cosicché l'idea essenziale non trova formulazione chiara e immediata, ma è piuttosto un complesso narrativo tenuto assieme per lo più dall'inconscio.

Gran parte dell'avvincente libro di Bynum è incentrato su una struttura narrativa base, che egli definisce il modello dei due alberi, e rintraccia nella narrativa orale e nell'iconografia ad essa associata in tutto il mondo, dall'antichità mesopotamica e mediterranea attraverso la narrativa orale dell'odierna Jugoslavia, in Africa Centrale, e altrove. Dappertutto, «le nozioni di separazione, gratuità e pericolo imprevedibile» si raggruppano intorno a un albero, l'albero verde, e «le idee di unificazione, ricompensa, reciprocità» intorno ad un altro albero, quello secco, il legno tagliato⁵⁹. L'attenzione prestata da Bynum a questa e ad altre forme narrative elementari dell'oralità ci aiuta a distinguere più chiaramente, rispetto al passato, tra organizzazione narrativa orale e organizzazione narrativa chirografica o tipografica.

Di tali distinzioni ci occuperemo in questo libro, lavorando su un terreno diverso, ma confinante con quello di Bynum. Foley⁶⁰ ha mostrato che una formula si costituisce e funziona in base alla tradizione cui appartiene, ma che l'ampia somiglianza delle tradizioni permette di elaborare concetti comuni. Dove non è esplicitamente indicato un altro significato, i termini formula e formulaico sono d'ora in poi usati in questo libro nel senso generico di frasi fatte o espressioni fisse (come i proverbi) ripetute più o meno esattamente, e ricorrenti in prosa e in poesia, le quali, come si vedrà, hanno nella cultura orale una funzione più importante e diffusa che non in quelle basate sulla scrittura, la stampa o l'elettronica⁶¹.

Il pensiero e l'espressione orale di tipo formulaico sono profondamente ancorati nella coscienza e nell'inconscio, e non svaniscono appena viene presa in mano la penna per la prima volta. Finnegan⁶² riferisce, con

evidente sorpresa, l'osservazione di Opland che quando i poeti Xhosa imparano a scrivere, continuano a usare uno stile formulaico. Sarebbe in effetti oltremodo sorprendente che essi riuscissero ad adottare uno stile diverso, se consideriamo che in una cultura orale primaria lo stile formulaico contrassegna non solo la poesia, ma, più o meno, ogni forma di pensiero e di espressione. Sembra che, ovunque, la prima poesia scritta sia necessariamente un'imitazione di quella orale; la mente umana infatti non ha all'inizio risorse adatte all'espressione scritta, per cui ci si limita a tracciare su una superficie parole che si immagina di star pronunciando ad alta voce in una qualche situazione riconoscibile. Solo in modo molto graduale la scrittura diventa composizione in lingua scritta, discorso poetico o d'altro genere che viene prodotto senza pensare di stare parlando ad alta voce (così dev'essere accaduto ai primi scrittori). Come osserveremo più avanti, Clanchy riferisce che persino Eadmer di Canterbury, che visse nell'XI secolo, sembra pensare alla composizione scritta come all'atto di «dettare a se stesso»⁶³. Le abitudini del pensiero e dell'espressione orali, compreso l'uso massiccio di elementi formulaici, tenuto in auge dall'insegnamento della retorica classica antica, caratterizzavano ancora quasi ogni tipo di prosa nell'Inghilterra dei Tudor, e questo circa duemila anni dopo la campagna di Platone contro i poeti orali⁶⁴. Nella lingua inglese queste abitudini scomparvero completamente, solo due secoli dopo con l'avvento del Romanticismo. Molte culture moderne come quella araba ed altre culture mediterranee, ad esempio la greca⁶⁵, che conoscono la scrittura da secoli ma non l'hanno mai pienamente interiorizzata, sono ancora fortemente basate su un pensiero e su un discorso di tipo formulaico. Khalil Gibran ha provato a mostrare ad americani alfabetizzati delle creazioni orali trascritte a stampa e questi ritengono assolutamente nuove quelle strane espressioni proverbiali che, secondo un mio amico libanese, sono invece del tutto correnti tra i cittadini di Beirut.

La ricerca successiva

Naturalmente, gran parte delle conclusioni di Milman Parry sono state in qualche modo modificate nel corso degli studi successivi⁶⁶, ma il suo messaggio centrale sull'oralità e le sue implicazioni per l'estetica e le strutture poetiche hanno definitivamente rivoluzionato gli studi omerici, la ricerca antropologica e la storia letteraria. Adam Parry⁶⁷ ha descritto alcuni degli effetti immediati della rivoluzione operata dal padre; Holoka⁶⁸ e Haymes⁶⁹ ne hanno registrati molti altri nei loro preziosi studi bibliografici. Sebbene l'opera di Parry sia stata attaccata e rivista in alcuni punti, le poche reazioni di rifiuto totale sono state nel frattempo per lo più accantonate come prodotti di quella mentalità chirografico-tipografica che aveva in un primo momento impedito una comprensione reale di ciò che egli diceva, e che la sua opera ha ormai reso obsoleta.

Gli studiosi stanno ancora elaborando e precisando le implicazioni delle scoperte e delle intuizioni di Parry. Whitman⁷⁰ studiò la struttura dell'Iliade, basata, a suo avviso, sulla tendenza formulaica a ripetere, al termine di un episodio, elementi tratti dall'inizio dell'episodio stesso; secondo l'analisi di Whitman, l'epica sarebbe costruita come un puzzle cinese, una scatola dentro l'altra. Per comprendere l'oralità in rapporto con la scrittura, tuttavia, gli sviluppi più significativi dell'opera di Parry sono quelli dovuti ad Albert B. Lord e ad Eric A. Havelock. In *The Singer of Tales*⁷¹, il primo portò avanti ed ampliò l'opera di Parry con convincente acutezza, dopo aver effettuato lunghi viaggi sul campo e registrato un gran numero di esecuzioni orali di cantori epici serbo-croati e lunghe interviste con loro. Prima ancora, Francis Magoun e quelli che avevano studiato con lui e Lord ad Harvard, in particolare Robert Creed e Jess Bessinger, applicarono le idee di Parry allo studio della poesia dell'inglese antico⁷².

Il lavoro di Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*⁷³, ha esteso le scoperte di Parry e di Lord sull'oralità al campo della narrativa epica orale, applicandole all'intera cultura orale dell'antica Grecia, e ha mostrato in maniera convincente come gli inizi della filosofia greca fossero collegati alla ristrutturazione del pensiero operata dalla scrittura. L'esclusione dei poeti dalla sua Repubblica rappresenta in realtà il rigetto, da parte di Platone, dell'antico pensiero orale, associativo e paratattico, perpetuato in Omero, in favore dell'analisi e della dissezione del mondo e del pensiero resa possibile dall'interiorizzazione dell'alfabeto nella psiche dell'uomo greco. In un'opera più recente, *Origins of Western Literacy*, Havelock⁷⁴ attribuisce l'ascesa del pensiero analitico greco all'introduzione delle vocali in quell'alfabeto. L'alfabeto originario,

inventato da popolazioni semitiche, consisteva solo di consonanti e di qualche semivocale; con l'introdurre le vocali, i Greci ottennero un nuovo livello di codificazione astratta, analitica e visiva dello sfuggente mondo del suono. Tale conquista fu alla base di quelle successive nel campo del pensiero astratto.

Il tipo di lavoro iniziato da Parry attende ancora di essere applicato ai molti campi di studio per i quali risulta appropriato, ma qualche collegamento importante è già stato fatto. Nella sua autorevole ed intelligente opera intitolata *The Epic in Africa*⁷⁵, ad esempio, Isidore Okpewho applica le intuizioni di Parry (in questo caso elaborate da Lord) a forme di arte orale appartenenti a culture diverse da quelle europee, così che l'epica africana e quella greca antica si chiariscono a vicenda. Joseph C. Miller⁷⁶ tratta della storia e della tradizione africana, mentre Eugene Eoyang⁷⁷ ha mostrato come il trascurare la psicodinamica dell'oralità abbia causato errori di interpretazione a proposito dell'antica narrativa cinese; altri autori i cui scritti sono stati raccolti da Placks⁷⁸ hanno esaminato gli antecedenti formulaici della narrativa scritta cinese. Zwettler si è occupato della poesia classica araba⁷⁹, Bruce Rosenberg⁸⁰ ha studiato la sopravvivenza della antica oralità nei predicatori itineranti americani. In una raccolta dedicata a Lord, John Miles Foley⁸¹ ha riunito nuovi studi sull'oralità, dai Balcani alla Nigeria e al Nuovo Messico, e dall'antichità a oggi; altri lavori specialistici stanno man mano emergendo.

Gli antropologi hanno affrontato più direttamente la questione dell'oralità, basandosi non solo sull'opera di Parry, Lord e Havelock, ma anche di altri, compreso il mio primo lavoro sull'effetto della stampa sui processi mentali del XVI secolo⁸². Jack Goody⁸³ ha convincentemente mostrato che cambiamenti etichettati come segni di una evoluzione dalla magia alla scienza, o da una coscienza cosiddetta «prelogica» a una sempre più «razionale», o dal pensiero «selvaggio» di Lévi-Strauss a un pensiero per così dire addomesticato, possano essere spiegati in modo più stringente con il passaggio dalla oralità a diversi stadi di scrittura. Nel passato, io stesso ho avanzato l'ipotesi⁸⁴ che molti dei contrasti spesso avvertiti fra un punto di vista «occidentale» ed altri punti di vista sembravano riducibili a quelli fra una scrittura profondamente interiorizzata e stati di coscienza con residui orali. Anche lo scomparso Marshall McLuhan⁸⁵ ha lavorato molto sul contrasto orecchio-occhio, e riferendo a tali polarità un gran numero di opere accademiche altrimenti disperate, raccolte insieme dalla sua vasta ed eclettica cultura e dalle sue eccezionali intuizioni. McLuhan attirò l'attenzione non solo degli studiosi⁸⁶, ma anche degli operatori nel campo dei mass media, degli uomini d'affari, del pubblico genericamente informato, in gran parte grazie al fascino delle sue dichiarazioni gnomiche e oracolari, troppo facili per alcuni lettori, ma spesso di grande percezione intuitiva. Le chiamò «sonde», muovendosi rapidamente dall'una all'altra, e raramente fornendo una spiegazione completa di tipo «lineare», cioè

analitico. La sua massima gnomica cardine: «Il mezzo è il messaggio», registrava una acuta consapevolezza del passaggio dall'oralità ai mezzi elettronici attraverso la scrittura e la stampa. Pochi studiosi hanno avuto un effetto così stimolante su tante menti diverse, comprese quelle di chi non era, o credeva di non essere, d'accordo con lui.

Tuttavia, se in certi ambienti, sta crescendo l'attenzione per i sofisticati contrasti fra oralità e scrittura, essa è ancora relativamente scarsa in molti campi in cui potrebbe essere d'aiuto. Per esempio, gli stadi, più antichi e più recenti della coscienza, che Julian Jaynes⁸⁷ descrive e collega a trasformazioni neurofisiologiche della mente bicamerale, sembrerebbero prestarsi in larga misura a una descrizione molto più semplice e più facilmente verificabile in termini di passaggio dall'oralità alla scrittura. Jaynes distingue uno stadio primitivo di coscienza, in cui il cervello eraa fortemente «bicamerale», con un emisfero destro che produceva «voci» incontrollabili attribuite agli dei, le quali venivano trasformate in linguaggio dall'emisfero sinistro. Queste «voci» cominciarono a perdere la loro efficacia fra il 2.000 e il 1.000 a.C. Si osserverà che questo periodo è nettamente diviso dall'invenzione dell'alfabeto, avvenuta intorno al 1.500 a.C.; e Jaynes invero crede che a scrittura abbia contribuito alla rottura della bicameralità originaria. L'*Iliade* gli offre esempi di bicameralità nei suoi personaggi che non hanno coscienza di sé, ed egli data l'*Odissea* cento anni dopo l'*Iliade*, ritenendo che l'astuto Ulisse segni l'apertura di una breccia verso la mente moderna cosciente di sé, non più sottoposta al dominio delle «voci». Qualunque cosa si pensi delle terorie di Jaynes, non si può non essere colpiti dalla somiglianza fra le caratteristiche della psiche primitiva o «bicamerale» come viene descritta da Jaynes – mancanza di introspezione, di capacità analitica, di interesse per la volontà come tale, del senso di una differenza fra passato e futuro – e le caratteristiche della psiche nelle culture orali, non solo del passato ma anche odierne. Gli effetti degli stati di coscienza legati all'oralità appaiono strani a una mente alfabetizzata, e possono indurre ad elaborate spiegazioni che magari si scoprono inutili. Bicameralità può significare semplicemente oralità. Ma questo problema necessita ulteriori investigazioni.

3. Psicodinamica dell'oralità

Potere e azione della parola-suono

Sulla base dei lavori appena esaminati e di altri che vedremo in seguito è possibile azzardare qualche generalizzazione sulla psicomica delle culture orali primarie, vale a dire di quelle culture che non conoscono la scrittura. Per ragioni di brevità, quando il contesto non dà adito ad incertezze di significato, chiamerò le culture orali primarie semplicemente culture orali.

Gli alfabetizzati riescono a immaginare solo con grande sforzo come sia una cultura orale primaria, che non conosce affatto la scrittura, né la pensa possibile. Provate a immaginare una cultura in cui nessuno ha mai «cercato» una parola in un dizionario. In una cultura orale «primaria», l'espressione «cercare una parola in un dizionario» è priva di senso. Senza la scrittura, le parole come tali non hanno una presenza visiva, anche quando gli oggetti che rappresentano sono visibili; esse sono soltanto suoni che si possono «richiamare», ricordare, ma non c'è luogo alcuno dove «cercarli». Non li si possono mettere a fuoco né rintracciare (metafore visive, che dimostrano la dipendenza dalla scrittura), e non hanno nemmeno una direzione. Sono occorrenze, eventi.

Imparare che cosa sia una cultura orale primaria, e quale sia la natura dei nostri problemi nei suoi riguardi ci può aiutare a riflettere sulla natura del suono in quanto tale⁸⁸. Tutte le sensazioni hanno luogo nel tempo, ma il suono in particolare ha un rapporto speciale col tempo, diverso da quello degli altri settori del sensorio umano. Il suono esiste solo nel momento in cui sta morendo; deperibile ed essenzialmente evanescente, e come tale viene percepito. Quando pronunciamo la parola «permanenza», nel momento in cui arriviamo a «-nenza» il «perma-» se ne è già andato, e deve essere così.

Non è possibile fermare il suono ed averlo al tempo stesso. Posso fermare una cinepresa e trattenere un'inquadratura sullo schermo, ma se si ferma il movimento del suono non si avrà nulla: solo silenzio. Tutte le sensazioni hanno luogo nel tempo, ma nessun altro campo del sensorio resiste quanto questo ad un atto che tenti di fermarlo, di stabilizzarlo. La vista è in grado di registrare il movimento, ma può anche registrare l'immobilità. Anzi, essa preferisce l'immobilità, dato che, per esaminare qualcosa attentamente, è meglio che l'oggetto sia fermo; per vedere meglio cosa sia il movimento spesso lo riduciamo a una serie di inquadrature fisse. Nessun equivalente dell'inquadratura fissa esiste per il suono. Un oscillogramma è silenzioso, è fuori dal mondo del suono.

Chiunque abbia un'idea di che cosa siano le parole in una cultura orale

primaria, o in una cultura non molto lontana dall'oralità primaria, non rimarrà sorpreso dal fatto che il termine ebraico *dabar* significhi «parola» ed «evento». Malinowski⁸⁹ ha stabilito che fra i popoli «primitivi» (orali) di solito il linguaggio è un modo dell'azione e non semplicemente il contrassegno del pensiero, la difficoltà per lui fu poi spiegare il senso di quello che andava scoprendo⁹⁰, poiché nel 1923 la comprensione della psicodinamica dell'oralità era di fatto inesistente. Non sorprende perciò che la maggior parte, o forse tutti i popoli a tradizione orale, ritengano che le parole abbiano in sé un grande potere: non si può emettere suono senza esercitare potere. Un cacciatore può vedere un bufalo, odorarlo, sentirne il sapore, toccarlo quando esso è completamente inerte, o morto; ma se ode il bufalo, è meglio che stia attento: qualcosa sta succedendo. In questo senso ogni suono, e specialmente quello che proviene da organismi viventi, è «dinamico».

Il fatto che i popoli a tradizione orale spesso – forse sempre – ritengano che le parole abbiano un potere magico è chiaramente collegato, almeno a livello inconscio, al loro senso della parola come necessariamente parlata, e dunque potente. Chi sia del tutto immerso nella mentalità tipografica non pensa alle parole come suono, cioè come eventi, e dunque come dotate di potere; per loro, le parole tendono piuttosto ad essere assimilate alle cose, che esistono «là fuori» su una superficie piatta. Tali «cose» non vengono quindi prontamente associate con la magia, poiché non sono azioni, ma sono finite, morte, benché soggette a resurrezioni dinamiche⁹¹.

I popoli contraddistinti da una cultura orale pensano comunemente ai nomi come aventi potere sulle cose. Le spiegazioni della nominazione degli animali da parte di Adamo nella Genesi (2:20), richiamano di solito un'attenzione condiscendente su questa bizzarra, arcaica credenza. Una tale credenza in realtà è molto meno bizzarra di quanto non sembri a chi si abbandona alla propria mentalità chirografica e tipografica. In primo luogo, i nomi danno effettivamente agli esseri umani un potere su ciò che essi denominano: senza impararne un alto numero si è incapaci di capire, ad esempio, la chimica, o l'ingegneria chimica, o qualsiasi altra forma di conoscenza intellettuale. In secondo luogo, l'uomo chirografico e tipografico tende a pensare ai nomi come ad etichette mentalmente affisse all'oggetto denominato. I popoli di tradizione orale non hanno questo senso del nome come etichetta, poiché per loro il nome non è cosa che si possa vedere. Se la rappresentazione scritta o stampata delle parole può essere simile a un'etichetta, le parole vere, parlate, no.

Sappiamo ciò che ricordiamo: la memoria e le formule

In una cultura orale, la restrizione della parola a suono determina non solo la maniera di esprimersi, ma anche i processi intellettivi. Noi sappiamo ciò che ricordiamo. Quando affermiamo di conoscere la geometria euclidea, non intendiamo dire che in quel preciso momento ricordiamo tutti i suoi teoremi e le sue dimostrazioni, ma che siamo in grado di ricordarli prontamente. Il teorema «sappiamo ciò che ricordiamo» si applica anche a una cultura orale. Ma come fanno le persone a richiamare qualcosa alla mente in una cultura orale? La conoscenza organizzata, che oggi gli studiosi apprendono in modo da «saperla», cioè da potersela rammentare, è stata con pochissime eccezioni riunita e resa disponibile per iscritto. È il caso questo non solo della geometria euclidea, ma della storia della rivoluzione americana, del numero di goal nei campionati di calcio o delle norme stradali.

Se una cultura orale non ha testi, come può raccogliere materiale e organizzarlo per poterlo ricordare? È come chiedersi che cosa sa o può sapere in modo organizzato.

Supponiamo che un individuo appartenente a una cultura orale si metta a pensare ad un problema particolarmente complicato, e che riesca finalmente ad articolare una soluzione in sé relativamente complessa, consistente, diciam, di qualche centinaio di parole. Come può egli tenere a mente tutte quelle parole, in modo da essere poi in grado di ricordarle? Dove non esiste scrittura, non vi è nulla al di fuori del pensatore stesso, nessun testo che lo aiuti a riprodurre il medesimo sviluppo di pensiero, o anche a verificare se lo ha fatto. Gli *aides-mémoire*, ad esempio, i bastoncini intagliati, o gli oggetti ordinati in un certo modo, non bastano di per sé a richiamare alla mente una complicata sequenza di asserzioni. Innanzitutto, una soluzione lunga e analitica è difficile da strutturarsi, ci vuole un interlocutore: è difficile parlare a se stessi per ore di seguito. Un pensiero protratto in una cultura orale è legato alla comunicazione.

Ma anche con un ascoltatore presente, che stimoli e che dia senso al nostro pensiero, i suoi frammenti non possono essere fissati in annotazioni scritte, come si potrà mai ricordare ciò che con tanta fatica si è elaborato? L'unica risposta possibile è: pensando pensieri memorabili. In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti

e espressioni formulaiche, in temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe, e così via), in proverbi costantemente uditi da tutti e che sono rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, o infine in altre forme a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi⁹².

Un pensiero orale protratto, pur non espresso in versi tende ad essere altamente ritmico, poiché il ritmo aiuta la memoria anche da un punto di vista fisiologico. Jousse⁹³ ha mostrato l'intimo legame esistente fra modelli ritmici orali, il processo respiratorio, i gesti e la simmetria bilaterale del corpo umano nelle antiche parafrasi aramaiche e greche, del Vecchio Testamento e anche nell'ebraico antico. Fra gli antichi greci, Esiodo che sta a metà tra la Grecia a tradizione orale di Omero e quella della scrittura pienamente affermata, esprime contenuti quasi filosofici in una prosodia formulaica, che egli strutturò in base alla cultura orale da cui egli proveniva⁹⁴.

Le formule aiutano a dare ritmo al discorso e agiscono di per sé come aiuti mnemonici, frasi fatte in bocca a tutti. «Rosso di sera, bel tempo si spera». «Divide et impera». «Sbagliare è umano, perdonare è divino». «Buona è la mestizia più del riso, perché un triste aspetto fa buono il cuore» (Ecclesiaste, 7:3). «Vino generoso». «Forte come una quercia». «Il lupo perde il pelo ma non il vizio». Frasi fatte di questo o di altri tipi, spesso a equilibrio ritmico, si possono occasionalmente trovare stampate, le si può anche andare a cercare nei libri di proverbi, ma nelle culture orali esse non sono occasionali, formano la sostanza stessa del pensiero. Senza di loro è impossibile un pensiero che abbia una qualche durata, poiché esse lo costituiscono.

Quanto più sofisticato è il pensiero che si organizza oralmente, tanto più aumentano le probabilità che esso sia caratterizzato dall'uso di frasi fatte. Questo vale per tutte le culture orali dalla Grecia Omerica a oggi, e in tutto il mondo. Sia la *Cultura orale e civiltà della scrittura* di Havelock⁹⁵, sia opere narrative come il romanzo di Chinua Achebe *No longer at Ease*⁹⁶, che trae il proprio materiale direttamente dalla tradizione orale Ibo dell'Africa occidentale, forniscono numerosi esempi di meccanismi mentali di personaggi che si muovono in un mondo orale, mentre riflettono con notevole intelligenza e acutezza, sulle situazioni in cui si trovano implicati. Nelle culture orali, la legge stessa è custodita in massime formulaiche e in proverbi, che non sono mere decorazioni della giurisprudenza, ma costituiscono essi stessi la legge. In una cultura di tipo orale, il giudice viene spesso chiamato ad articolare una serie di proverbi di rilievo, in base ai quali egli ricava giuste decisioni per i casi discussi in sua presenza⁹⁷.

In una cultura orale, pensare in termini non formulaici, non mnemonici, se anche fosse possibile, sarebbe una perdita di tempo, poiché il pensiero, una volta formulato, non potrebbe più essere ricordato se non

con l'aiuto della scrittura. Per quanto raffinata non sarebbe perciò conoscenza duratura, ma pensiero fuggevole. I modelli e le formule fisse nelle culture orali svolgono alcune delle funzioni della scrittura in quelle chirografiche, ma nel fare ciò determinano, naturalmente, il tipo di pensiero che può essere formulato, e il modo in cui l'esperienza viene intellettualmente organizzata. In una cultura orale, tale organizzazione è di tipo mnemonico. È questa una delle ragioni per cui, in S. Agostino (354-430 d.C.) e in altri sapienti che vivevano in una cultura che conosceva la scrittura ma manteneva anche forti residui di oralità, la memoria occupa un posto così importante tra i poteri della mente.

È ovvio che tutte le espressioni e tutti i pensieri sono, entro certi limiti, formulaici, nel senso che ogni parola, e ogni concetto ad essa legato, è una specie di formula, un modo fisso di trattare i dati dell'esperienza, che determina l'organizzazione intellettuale dell'esperienza stessa e della riflessione, e che agisce da meccanismo mnemonico. Trasferire l'esperienza nelle parole (il che significa trasformarla almeno un po', anche se non falsificarla) può facilitarne il ricordo. Le formule che caratterizzano l'oralità sono in genere più elaborate delle singole parole, sebbene alcune possano essere relativamente semplici: la «via delle balene» del poeta di *Beowulf* è una formula (metaforica) per il mare in un senso in cui non lo è il termine «mare».

Altri caratteri del pensiero e dell'espressione orale

La consapevolezza dell'esistenza di una base mnemonica nel pensiero e nell'espressione delle culture a oralità primaria, permette di comprendere alcune altre loro caratteristiche, oltre allo stile formulaico. Le caratteristiche trattate qui i seguito sono fra quelle che differenziano il pensiero e l'espressione basati sull'oralità da quelli basati sulla scrittura e sulla stampa, sono cioè le caratteristiche che con maggiore probabilità sorprendono chi è cresciuto in culture permeate dalla scrittura e dalla stampa. Questo elenco non è esclusivo né definitivo; vuole solo fornire qualche suggerimento, poiché è necessario che si lavori e si rifletta ancora molto per approfondire la comprensione del pensiero orale (e di conseguenza giungere a una migliore comprensione di quello basato sulla scrittura, sulla stampa e sull'elettronica).

In una cultura ad oralità primaria, il pensiero e l'espressione tendono ad essere dei seguenti tipi:

a) Paratattico invece che ipotattico

Un esempio familiare di stile paratattico è il racconto della creazione nella Genesi (1:1-5): esso è in effetti un testo, ma mantiene riconoscibile la sua struttura orale. La versione di Douay (1610), prodotta in una cultura con forti residui di oralità, si mantiene molto vicina allo stile additivo del testo ebraico originario (mediato dal latino, dal quale Douay traduce):

All'inizio Dio creò i cieli e la terra. E la terra era sgombra e vuota, e le tenebre stavano sulla superficie del mare; e lo spirito di Dio si muoveva al di sopra delle acque. E Dio disse: Sia la luce. E fu la luce. E Dio vide che la luce era buona; e separò la luce dalle tenebre. Ed egli chiamò la luce Giorno, e le tenebre Notte; e ci fu sera e mattina, un giorno.

Si notino i ben nove «e» ad inizio di frase. Più consona alla sensibilità linguistica chirografica e tipografica, è invece la *New American Bible* (1970) che traduce:

All'inizio, quando Dio creò i cieli e la terra, la terra era una terra desolata e senza forma, e le tenebre coprivano gli abissi, mentre un vento potente soffiava sulle acque. Allora Dio disse: «Vi sia luce», e vi fu luce. Dio vide com'era buona la luce. Dio allora separò la luce dalle tenebre. Dio chiamò la luce «giorno», e le tenebre le chiamò «notte». Venne così la sera, e poi il mattino, ed era il primo giorno⁹⁸.

Due soli «e» iniziali, e ognuno all'interno di una frase composta. Douay rende i termini ebraici *we* o *wa* («e») semplicemente con «e». La *New American Bible* li traduce con «e», «quando», «allora», «così», «mentre», creando un flusso narrativo contraddistinto dalla subordinazione analitica e ragionata tipica della scrittura⁹⁹, e che appare più naturale in un testo del XX secolo. Le strutture dell'oralità spesso badano alla pragmatica (cioè la convenienza dell'oratore. Sherzer¹⁰⁰ riporta lunghi discorsi orali dei Cuna, incomprensibili agli ascoltatori). Le strutture del discorso scritto invece sono, come ha suggerito Givón¹⁰¹, modellate su esigenze sintattiche (cioè l'organizzazione del discorso stesso). Il linguaggio scritto sviluppa una grammatica più elaborata e fissa di quello orale, poiché il significato dipende di più dalla struttura linguistica, mancando il contesto, che invece contribuisce a determinarlo nel caso del discorso orale, talvolta anche indipendentemente dalla grammatica.

Sarebbe un errore credere che la versione del Douay sia «più vicina» all'originale di quella della *New American Bible*. È più vicina nel senso che

rende *we* o *wa* sempre con la stessa parola, ma il suo stile colpisce la sensibilità moderna come remoto, arcaico, quasi bizzarro. Chi è immerso invece in una cultura orale, o in una cultura con forti residui di oralità, come quella che ha prodotto la Bibbia, non sente questo modo di esprimersi come arcaico o strano. Per loro esso suona naturale e comune, come per noi la versione della New American Bible.

Altri esempi di struttura paratattica si possono trovare nella narrativa di tutte le culture attuali ad oralità primaria. Molta di questa narrativa è ora disponibile in registrazioni¹⁰².

b) Aggregativo piuttosto che analitico

Questa caratteristica si connette strettamente con l'uso di formule come ausili mnemonici. Il pensiero e l'espressione a base orale tendono a comporsi non tanto di unità discrete, quanto di gruppi di elementi come gli epiteti, i termini paralleli od opposti e le frasi parallele od opposte. Chi è immerso in una cultura orale preferisce, specialmente in un discorso non quotidiano, sentir parlare non del soldato, ma del soldato coraggioso; non della principessa, ma della bella principessa; non della quercia, ma della quercia forte. In questo modo, l'espressione orale porta con sé un bagaglio di epiteti e di altri elementi formulaici che l'alfabetizzazione avanzata invece rigetta come pesi morti dalla ridondanza fastidiosa¹⁰³.

I cliché usati per le denunce politiche in molte culture in via di sviluppo e a basso livello tecnologico: «nemico del popolo», «guerrafondaio capitalista», che sembrano stupide ad una mentalità altamente alfabetizzata, sono residuati formulari essenziali al pensiero orale. Uno dei molti indizi della presenza di un alto residuo di oralità, anche se una oralità in diminuzione, è, nella cultura dell'Unione Sovietica (o almeno lo era alcuni anni fa, quando ho potuto riscontrare il fatto), l'insistenza a parlare sempre della «Gloriosa Rivoluzione del 26 Ottobre». Qui la formula con epiteto è un fattore stabilizzante obbligatorio, come lo erano in Omero «il saggio Nestore» o «l'astuto Ulisse», o come «il glorioso 4 luglio» negli Stati Uniti ancora all'inizio del XX secolo. L'Unione Sovietica a tutt'oggi fornisce ogni anno gli epiteti ufficiali per i vari *loci classici* della storia russa.

Una cultura orale può anche avere un indovinello in cui si chiede perché le querce sono forti, ma ce l'ha per assicurarci che lo sono veramente, per mantenere intatto l'aggregato, non per metterlo in discussione¹⁰⁴. Le espressioni tradizionali nelle culture orali non possono essere disgregate: è costata fatica per metterle insieme nel corso di generazioni, e non vi sono altri luoghi per immagazzinarle se non la mente. Così i soldati saranno sempre coraggiosi, le principesse belle e le querce forti. Questo non significa che non vi possano essere altri aggettivi per i soldati, per le principesse e le querce, anzi, vi sono anche quelli opposti, ma anch'essi sono standard: il soldato spaccone, la principessa infelice, possono far parte anch'essi del formulario. Ciò che vale per gli epiteti, vale anche per le altre formule. Una volta che un'espressione formulaica si è cristallizzata, è bene mantenerla intatta. Senza un sistema di scrittura, la scomposizione del pensiero, cioè l'analisi, è un procedimento molto rischioso. Come ha ben detto Lévi-Strauss in una frase sintetica: «il pensiero selvaggio (cioè orale) è totalizzante»¹⁰⁵.

c) Dalla ridondanza o «copia»

Il pensiero richiede una certa continuità. La scrittura stabilisce nel testo una linea di continuità al di fuori della mente; se mi distraigo, o dimentico il contesto da cui emerge il materiale che sto ora leggendo, esso può essere recuperato tornando indietro nel testo. Questa operazione è del tutto occasionale, puramente *ad hoc*: la mente concentra le proprie energie nell'andare avanti, poiché ciò cui si riaggancia sta inerte fuori di sé, sempre disponibile sulla pagina scritta. Nel discorso orale la situazione è diversa: non c'è niente cui riagganciarsi al di fuori della mente, poiché l'espressione orale svanisce appena pronunciata. Di conseguenza il pensiero deve procedere più lentamente, mantenendo al centro dell'attenzione gran parte dei contenuti già trattati; di qui la sua ridondanza, la ripetizione del già detto, mezzi per mantenere saldamente sul tracciato sia l'oratore, sia l'ascoltatore.

Dal momento che la ridondanza caratterizza il pensiero e il discorso orali, essa è, in senso profondo, più naturale al pensiero e al linguaggio di quanto non lo sia la linearità. Un pensiero e un discorso lineari e non ripetitivi, o analitici sono creazioni artificiali, strutturate dalla tecnologia della scrittura. Eliminare in maniera rilevante la ridondanza richiede una tecnologia che superi il problema del tempo, e questa è la scrittura, che richiede alla psiche uno sforzo per impedire all'espressione di ricadere nei moduli ad essa più naturali. La psiche può affrontare questo sforzo anche grazie al fatto che la scrittura manuale è un processo fisicamente molto lento, in genere circa un decimo della velocità del discorso orale¹⁰⁶. Con la scrittura, la mente viene frenata e le è così permesso di interrompere e riorganizzare il suo procedere più naturale e ridondante.

La ridondanza è favorita anche dalle condizioni fisiche dell'espressione orale, cioè dall'avere dinanzi un pubblico numeroso, nel qual caso essa è effettivamente più marcata che nella maggior parte delle conversazioni fra due interlocutori. In un pubblico numeroso non tutti capiscono ogni parola dell'oratore, magari solamente per problemi acustici. Per cui gli torna a vantaggio ripetere più o meno la stessa cosa due o tre volte. Se si perde il «non solo...», lo si può inferire dal «ma anche...». Fino a quando l'amplificazione elettronica non ha minimizzato i problemi acustici, gli oratori, anche in epoca recente, ed esempio William Jennings Bryan (1860-1925), usavano la ridondanza nei discorsi pubblici, e per forza d'abitudine essa influenzava anche i loro scritti. In alcuni tipi di surrogati sonori della comunicazione orale, la ridondanza raggiunge dimensioni fantastiche, come nel linguaggio dei tamburi africani. Ci vogliono di media otto volte tante parole per dire qualcosa con i tamburi, che non con il

discorso orale¹⁰⁷.

Anche l'esigenza che ha l'oratore di continuare a parlare mentre pensa che cosa dire dopo, incoraggia la ridondanza. Nell'espressione orale, sebbene una pausa possa essere d'effetto, l'esitazione è sempre svantaggiosa, per questo è meglio ripetersi, con abilità se possibile, piuttosto che smettere semplicemente di parlare mentre con la mente si va in cerca di un'altra idea. Le culture orali incoraggiano la facilità di parola, la pienezza, la volubilità. I retori avrebbero chiamato tutto questo *copia*; ed essi la incoraggiarono, per una specie di svista, anche dopo aver trasformato la retorica da arte del parlare pubblico in arte dello scrivere. I primi testi scritti, fino a tutto il medioevo e il Rinascimento, sono spesso pieni di «amplificazioni» e fastidiosamente ridondanti per gli standard moderni. La preoccupazione per la copia rimase intensa nella cultura occidentale finché questa conservò forti residui di oralità, cioè all'incirca fino all'età romantica o forse oltre. Thomas Babington Macaulay (1800-59) è uno dei molti vittoriani le cui ampollose composizioni scritte ancor oggi suonano come delle esuberanti orazioni, lo stesso vale spesso anche per gli scritti di Winston Churchill (1874-1965).

d) Conservatore o tradizionalista

Poiché in una cultura ad oralità primaria una conoscenza concettualizzata che non venga ripetuta ad alta voce svanisce presto, le società che su di essa si basano devono investire molta energia nel ripetere più volte ciò che è stato faticosamente imparato nel corso dei secoli. Questa esigenza crea una mentalità altamente tradizionalista e conservatrice che, a ragion veduta, inibisce la sperimentazione intellettuale. La conoscenza è preziosa ed è arduo raggiungerla, per cui la società tiene in gran considerazione i vecchi saggi che si specializzano nel conservarla, che conoscono e possono raccontare le storie dei giorni che furono. La scrittura, e ancora di più la stampa, immagazzinando la conoscenza al di fuori della mente, degradano invece l'immagine dei vecchi saggi, semplici ripetitori del passato, in favore di più giovani scopritori di cose nuove.

A suo modo, anche la scrittura è conservatrice. Poco dopo la sua comparsa, essa serì ad esempio a congelare i codici legali sumerici antichi¹⁰⁸. Ma assumendo funzioni conservatrici, il testo libera la mente da tali compiti, vale a dire dal lavoro mnemonico, mettendola così in grado di volgersi a nuove speculazioni¹⁰⁹. In effetti, si può fino a un certo punto calcolare l'oralità residua di una data cultura chirografica prendendo in considerazione il carico mnemonico che essa affida alla mente, vale a dire la quantità di memorizzazione richiesta dai procedimenti educativi di tale cultura¹¹⁰.

Naturalmente le culture orali non mancano di un loro tipo di originalità. L'originalità narrativa ad esempio non sta nell'inventare nuove storie, ma nel creare una particolare interazione col pubblico: ogni volta il racconto deve essere inserito in modo unico in una situazione anch'essa unica, poiché nelle culture orali il pubblico deve essere portato a reagire, spesso in maniera vivace. Ma i narratori introducono anche nuovi elementi nelle storie antiche¹¹¹: nella tradizione orale vi saranno tante varianti minori di un mito quante sono le volte che esso è stato ripetuto, e il numero delle ripetizioni può crescere all'infinito. Le poesie encomiastiche in gloria dei capi inducono all'innovazione, poiché i temi e le formule antiche devono essere fatti interagire con situazioni politiche nuove e spesso complicate. Ma formule e tematiche sono ristrutturare, piuttosto che sostituite da nuovo materiale.

Anche le pratiche religiose, le teorie cosmologiche e le credenze più profondamente radicate, sono soggette a trasformazioni nelle culture orali. Delusi dai risultati pratici del culto in un dato tempio, dove poche sono le guarigioni, i capi energici – Goody li definisce gli «intellettuali» della

società orale¹¹² - creano nuovi luoghi di culto, e con essi nuovi universi concettuali. Eppure questi nuovi universi, e gli altri cambiamenti che mostrano una certa originalità, nascono all'interno di un'economia intellettuale essenzialmente formulaica e tematica; di rado ne viene sollecitata l'accettazione in base alla loro novità, ma semmai in base alla consonanza con le tradizioni degli avi.

e) vicino all'esperienza umana

Senza le elaborate categorie analitiche che la scrittura ha reso possibili per organizzare la conoscenza distaccandola dall'esperienza vissuta, le culture orali la devono concettualizzare ed esprimere in riferimento più o meno stretto alla vita dell'uomo, assimilando cioè il mondo alieno, oggettivo alla più familiare e immediata interazione tra esseri umani. Una cultura chirografica (basata cioè sulla scrittura) e ancor di più una cultura tipografica (basata sulla stampa) possono superare e in un certo modo snaturare anche ciò che è umano, classificando cose tipo i nomi dei capi o dei gruppi politici in liste astratte e neutrali, prive di un contesto umano; una cultura orale invece non conosce liste astratte. Nella seconda metà del secondo libro, l'*Iliade* presenta il famoso catalogo delle navi – più di quattrocento versi – con i nomi dei capi greci e delle regioni da loro governate, ma questo in un contesto totalmente umano: ci si riferisce infatti a nomi dei luoghi e delle persone coinvolti in azioni¹¹³. Nella Grecia omerica, questo tipo di informazione politica la si poteva trovare – forse unicamente – nella narrativa e nelle genealogie, e anche queste ultime non sono liste neutrali, ma rendiconti dei legami di parentela¹¹⁴. Le culture orali conoscono poche statistiche e pochi fatti senza agganci con l'attività umana o quasi umana.

Similmente, una cultura orale non ha nulla che corrisponda ai manuali del fai-da-te (tali manuali, del resto, sono estremamente rari e sempre molto rozzi anche nelle culture chirografiche, e nascono a tutto titolo solo dopo una piena interiorizzazione della stampa¹¹⁵). I mestieri si imparavano infatti attraverso l'apprendistato (come succede ancora persino nelle culture tecnologiche avanzate), cioè attraverso l'osservazione e la pratica, con un minimo di spiegazione verbale. La massima articolazione verbale di cose come le procedure nautiche, che erano di importanza cruciale nella cultura omerica, appariva non in descrizioni astratte da manuale, ma in brani come il seguente passo dell'*Iliade* (i. 189-93; versione di V. Monti) dove la descrizione astratta è inserita in una narrazione in cui si parla di ordini specifici dati a fini operativi, e si raccontano atti precisi:

... D'esperti
Rematori fornita, or si sospinga
Nel pelago una nave: e vi si imbarchi,
Coll'ecatombe, la rosata guancia
Della figlia di Crise: e ne sia duce
Alcun de' primi...

Una cultura ad oralità primaria è poco interessata alla conservazione della conoscenza manuale in un corpus astratto e autoconsistente.

f) Dal tono agonistico

Molte, se non proprio tutte le culture orali o con residui di oralità presentano una caratteristica che colpisce gli individui letterati: sono straordinariamente agonistiche nella loro verbalizzazione, e anche nel loro stile di vita. La scrittura invita all'astrazione, che toglie la conoscenza dall'arena in cui gli esseri umani si combattono, separa colui che conosce dall'oggetto della sua conoscenza. Mantenendo invece la conoscenza immersa nella vita umana, l'oralità la pone entro un contesto di lotta. I proverbi e gli indovinelli non vengono usati semplicemente per immagazzinare conoscenza, ma anche per impegnare gli altri in una battaglia intellettuale e verbale: pronunciare un proverbio o un indovinello significa sfidare gli ascoltatori a rispondere con un altro più appropriato, o con uno che lo contraddice¹¹⁶. Il vantarsi del proprio coraggio e/o il sarcasmo sul nemico sono atti che regolarmente ricorrono nella narrativa: nell'*Iliade*, nel *Beowulf*, nelle storie cavalleresche medievali europee, nell'*Epica di Mwindo* e in innumerevoli altri racconti africani¹¹⁷, nella Bibbia (ad esempio, fra Davide e Golia, Samuele 1, 17:43-7). Comune a tutte le società a cultura orale di tutto il mondo, è l'insulto reciproco, denominato *flyting* o *fliting* dai linguisti. Cresciuti in una cultura ancora prevalentemente orale, alcuni giovani neri degli Stati Uniti, dei Caraibi e di altri luoghi si impegnano in ciò che nel gergo dei neri è chiamato *dozens*, *joning*, o *sounding*, un gioco, in cui ogni partecipante tenta di superare gli altri nell'insultarne la madre. Non si tratta di una vera lotta ma di una forma d'arte, come lo sono altre forme stilizzate di sarcasmo verbale in altre culture.

Le culture orali si rivelano programmate agonisticamente non solo nell'uso della conoscenza, ma anche nella celebrazione del comportamento fisico. La narrativa orale è spesso caratterizzata da descrizioni entusiastiche della violenza fisica. Nell'*Iliade*, ad esempio, i libri VIII e X potrebbero benissimo competere in violenza con quanto di più sensazionale mostrano la televisione e il cinema di oggi, e li superano di gran lunga per i dettagli squisitamente cruenti che, se detti, possono risultare meno repellenti di quando sono visualizzati sulla pagina. Le vivide descrizioni di violenza fisica, di primaria importanza in gran parte dell'epica orale e anche in altri generi e rinvenibili in molti scritti antichi con residui di oralità, tendono a divenire periferiche o a scomparire nella narrativa scritta successiva. Sopravvivono in parte nelle ballate medievali, ma sono già parodizzate in *Il viaggiatore sfortunato* di Thomas Nashe (1594). Poiché la narrativa scritta si muove nella direzione del romanzo serio, essa sempre più focalizza la propria attenzione sulle crisi interiori, e

sempre più si allontana da quelle puramente esterne.

Le fatiche fisiche comuni e persistenti della vita umana in molte società primitive spiega, in parte, la presenza frequente della violenza nelle loro forme d'arte verbale. Anche l'ignorare le cause delle malattie o dei disastri può creare ostilità tra persone, poiché, al posto di quelle fisiche, fa loro assumere come causa la malevolenza di un altro essere umano, mago, o strega che sia. Ma in queste forme d'arte la violenza è connessa anche con la struttura dell'oralità stesa. Quando ogni comunicazione verbale deve essere effettuata direttamente con la voce, nella dinamica “parla e rispondi” del suono, i rapporti interpersonali comportano un alto grado di coinvolgimento, che può essere attrazione o antagonismo.

L'opposto dello sbeffeggiamento o vituperio verbale, nelle culture di cui si sta parlando, è la lode esagerata, che si trova ovunque in connessione con l'oralità. Essa è comune nella poesia encomiastica africana contemporanea¹¹⁸, così come nella tradizione retorica occidentale a residui di oralità, quella che va dall'antichità al XVIII secolo. «Io vengo per seppellire Cesare, non per elogiarlo», esclama Marco Antonio nell'orazione funebre, del *Giulio Cesare* di Shakespeare (v. II, 79), e inizia poi a lodare Cesare mediante formule retoriche di encomio correnti nell'istruzione scolastica rinascimentale, e che Erasmo utilizzò così abilmente nel suo *Elogio della follia*. La lode eccessiva dell'antica tradizione retorica, colpisce chi appartiene a una cultura fortemente alfabetizzata come qualcosa di non sincero, di ridicolmente pretenzioso e tronfio. Ma la lode va di pari passo col mondo orale che tende alla polarizzazione, agonistico nel bene e nel male, nella virtù e nel vizio, nei suoi malvagi e nei suoi eroi.

Le dinamiche agonistiche dei processi intellettivi e verbali dell'oralità hanno avuto un'importanza centrale nello sviluppo della cultura occidentale, che le ha istituzionalizzate nell'«arte» della retorica, e nella dialettica di Socrate e Platone, la quale conferì base scientifica alla verbalizzazione orale agonistica. Ma su questo torneremo più avanti.

g) Enfatico e partecipativo piuttosto che oggettivo e distaccato

Apprendimento e conoscenza in una cultura orale significano identificazione stretta, empatica, con il conosciuto¹¹⁹. La scrittura separa chi conosce da ciò che viene conosciuto, stabilendo così le condizioni per l'oggettività, il distacco personale. L'oggettività che caratterizza Omero ed altri poeti orali è quella occasionata dall'espressione formulaica: la reazione dell'individuo non è espressa come individuale o soggettiva, ma piuttosto come facente parte di una reazione comune, di una «anima» comune. Fu proprio sotto l'influsso della scrittura, per quanto egli lo neghi, che Platone esclude i poeti dalla sua Repubblica, poiché studiarli significava essenzialmente imparare a reagire con l'«anima», identificarsi con Achille, o con Ulisse¹²⁰. Più di duemila anni dopo, alle prese con un altro ambiente ad oralità primaria, i curatori di *The Mwindo Epic* rilevano una simile forte identificazione di Candi Rureke, il cantore, e attraverso di lui dei suoi ascoltatori, con l'eroe Mwindo, un'identificazione che influisce sulla grammatica, poiché egli scivola nella prima persona quando descrive le azioni dell'eroe. Cantore pubblico e protagonista sono tanto strettamente legati che Rureke fa rivolgere Mwindo, il personaggio epico, a chi sta trascrivendo l'epica: «Su, scriba», o «Scriba, vedi che me ne sto già andando». Per la sensibilità del cantore e del suo pubblico, l'eroe della performance può accogliere nel suo mondo orale persino i trascrittori che lo stanno de-oralizzando.

h) omeostatico

In contrasto con le società alfabetizzate, quelle a cultura orale possono essere definite omeostatiche¹²¹, esse cioè vivono in un equilibrio, o omeostasi, che elimina memorie senza più rilievo per il presente.

Si possono comprendere le forze che governano la omeostasi riflettendo sulla condizione delle parole in un ambiente ad oralità primaria. Le culture che conoscono la stampa hanno inventato i dizionari, nei quali sono date le definizioni formali dei vari significati di una parola, così come essa si presenta in testi databili. Sappiamo perciò che le parole hanno diversi strati di significato, molti dei quali del tutto irrilevanti per quelli di oggi, e i dizionari ce li fanno conoscere.

Naturalmente le culture orali non hanno dizionari, e hanno poche differenze semantiche. Il significato di ogni parola è controllato da ciò che Goody e Watt¹²² chiamano «ratifica semantica diretta», vale a dire le situazioni della vita reale in cui la parola viene usata di tanto in tanto. La mentalità orale non si interessa alle definizioni¹²³, le parole acquisiscono il loro significato solo dal proprio habitat effettivo e costante, che non è rappresentato, come in un dizionario, semplicemente da altre parole, ma include anche i gesti, l'inflessione della voce, l'espressione del viso, e l'intero ambiente umano ed esistenziale. I significati delle parole emergono continuamente dal presente, benché quelli passati abbiano influito in modi diversi e non più rintracciabili.

È vero che l'arte orale, l'epica ad esempio, conserva alcune parole nella loro forma e nel loro significato arcaico, ma lo fa anche grazie all'uso corrente, non nella lingua di tutti i giorni, ma in quella dei poeti, che mantengono forme arcaiche nel loro vocabolario specializzato. Poiché le loro performance fanno parte della vita sociale, le forme arcaiche diventano d'uso corrente, pur limitatamente all'attività poetica, e così dura anche il ricordo del vecchio significato.

Col passare delle generazioni, se l'oggetto o l'istituzione cui si riferisce una parola arcaica cessa di far parte dell'esperienza vissuta del presente, allora, pur rimanendo essa in uso, si altera o semplicemente svanisce. Il linguaggio dei tamburi in Africa, ad esempio quello dei Lokele nello Zaire orientale, contiene formule elaborate contenenti parole arcaiche che i suonatori sono in grado di vocalizzare, ma di cui non conoscono più il significato¹²⁴. La cosa cui si riferiscono queste parole non fa più parte dell'esperienza quotidiana e il termine che sopravvive è rimasto privo di significato. Le rime e i giochi che oralmente i bambini si trasmettono di generazione in generazione, persino in una cultura altamente tecnologizzata, possiedono di queste parole, che hanno perso il loro

significato referenziale originario e sono in effetti sillabe senza senso. Il dizionario di Opie e Opie ne contiene molte, essi tuttavia¹²⁵, essendo letterati, naturalmente riescono a recuperarne e riferirne i significati originari, perduti ormai per chi effettivamente usa quei termini.

Goody e Watt¹²⁶ citano Laura Bohannan, Emrys Peters, Godffrey e Monica Wilson per gli straordinari esempi che essi portano di omeostasi delle culture orali nel trasmettere le genealogie. Si è scoperto in anni recenti che le genealogie tramandate oralmente ed effettivamente utilizzate per risolvere le dispute giudiziarie fra i popoli Tiv della Nigeria, si sono allontanate considerevolmente da quelle registrate con cura e per iscritto dagli inglesi quarant'anni prima (anche allora perché importanti nelle dispute giudiziarie). I Tiv sostengono di stare usando ancora le stesse genealogie di quaranta anni prima, e che la registrazione scritta è sbagliata. È in realtà successo che le genealogie hanno subito un adeguamento alle mutate relazioni sociali fra i Tiv: rimanendo le stesse solo nel senso che immutate sono le loro funzioni di controllo e ordinamento del mondo reale. L'integrità del passato è stata subordinata a quella del presente.

Goody e Watt¹²⁷ narrano particolareggiatamente un caso ancora più sorprendente di amnesia strutturale fra i Gonja nel Ghana. Le documentazioni scritte raccolte dagli inglesi all'inizio del XX secolo mostrano che allora, secondo la tradizione orale dei Gonja, il fondatore del loro stato, Ndewura Japka, aveva avuto sette figli, ognuno dei quali era divenuto governatore di una delle sette divisioni territoriali dello stato. Circa sessant'anni più tardi, quando furono raccolte nuove documentazioni sui miti dello stato, due delle sette divisioni erano scomparse, una per essere stata assimilata da un'altra divisione, e l'altra a causa di un mutamento dei confini. In questi miti più tardi, Ndewura Japka risultava avere cinque figli, e non veniva fatta menzione delle due divisioni scomparse. I Gonja erano ancora in contatto con il loro passato, e dimostravano tenacia nel conservare questo contatto nei loro miti, ma la parte del passato che aveva perso rilevanza immediata per il presente era semplicemente scomparsa. Il presente imponeva la propria economia sulle rimembranze del passato. Packard¹²⁸ ha fatto notare che Claude Lévi-Strauss, T. O. Beidelman, Edmund Leach e altri suggeriscono che le tradizioni orali riflettono i valori culturali di una società, piuttosto che le futili curiosità del passato. Egli lo ha verificato presso i Bashu, mentre Harms¹²⁹ lo ha fatto presso i Bobangi.

Tutto ciò ha svariate implicazioni. Un *griot* dell'Africa occidentale o un altro recitatore di genealogie dirà solo quelle che sono ascoltate dal suo pubblico, e toglierà dal proprio repertorio le genealogie non più richieste, le quali spariranno del tutto. Le genealogie dei vincitori politici hanno certamente più probabilità di sopravvivere di quelle degli sconfitti. Henige¹³⁰, parlando delle liste dei re dei Ganda e dei Myoro, osserva che

«la mentalità orale... fa sì che le parti scomode del passato vengano dimenticate», a causa delle «esigenze del presente». Inoltre, i narratori abili variano deliberatamente le loro narrazioni in parte per civetteria e anche in parte perché la loro abilità consiste proprio nel sapersi adattare a nuovi ascoltatori e a nuove situazioni. Un *griot* dell'Africa occidentale al servizio di una famiglia di principi¹³¹ modificherà la sua recitazione per elogiare i padroni. Le culture orali in tal modo incoraggiano quel trionfalismo, che in tempi moderni è andato invece regolarmente scomparendo, con l'avanzare del processo di alfabetizzazione.

i) situazionale piuttosto che astratto

Tutto il pensiero concettuale è, fino a un certo punto, astratto. Un termine «concreto» come «albero» non si riferisce semplicemente a un singolo albero «concreto», ma è un'astrazione del tutto slegata dalla realtà sensibile: si riferisce a un concetto che non è né quest'albero né quello, ma che si può applicare a ogni albero. Ogni singolo oggetto che noi definiamo albero è «concreto» e niente affatto «astratto», è solo se stesso, ma il termine che noi gli applichiamo è di per sé un'astrazione. Ciononostante, se tutto il pensiero concettuale è in qualche misura astratto, alcune utilizzazioni di un concetto sono più astratte di altre.

Le culture orali tendono ad usare i concetti in ambiti di riferimento situazionali e operativi, molto astratti, nel senso che sono molto vicini al mondo umano. Su questo fenomeno è stato scritto. Havelock¹³² ha mostrato che il concetto greco pre-socratico di giustizia ha carattere operativo piuttosto che formalmente concettualizzato, e Anne Amory Parry¹³³ giunse alla stessa conclusione per quanto riguarda l'epiteto *amymōn* applicato da Omero ad Egisto: esso non significa «irreprendibile», una linda astrazione con la quale i letterati hanno solitamente tradotto il termine, ma «bello come un guerriero pronto alla battaglia».

Nulla di più esauriente è stato scritto sul pensiero operativo del libro di A. R. Luria *Storia sociale dei processi cognitivi*¹³⁴. Dietro suggerimento del famoso psicologo russo Lev Vygotsky, Luria eseguì un'ampia ricerca su illetterati e su persone a bassa alfabetizzazione nelle aree più remote dell'Uzbekistan (terra natale di Avicenna) e della Kirghizia in Unione Sovietica negli anni 1931 e 1932. Il suo libro fu pubblicato nell'edizione russa originale soltanto nel 1974, quarantadue anni dopo la conclusione delle sue ricerche, ed apparve in traduzione inglese due anni dopo.

L'opera di Luria mostra una comprensione del pensiero orale più profonda sia di quella di Lucien Lévi-Bruhl¹³⁵, per il quale il pensiero «primitivo» (orale) era «prelogico» e magico nel senso che si fondava su sistemi di credenze piuttosto che sulla realtà pratica, sia di quella degli avversari di Lévi-Bruhl, ad esempio Franz Boas (e non George Boas, come scrive Luria)¹³⁶, che sosteneva che i popoli primitivi pensavano esattamente come noi, ma utilizzavano categorie diverse.

Nel quadro complessivo della teoria marxista, Luria affronta anche questioni non direttamente legate alle conseguenze immediate dell'alfabetizzazione, come ad esempio l'«economia individualistica non regolamentata, basata sull'agricoltura e l'inizio della collettivizzazione»¹³⁷; egli inoltre non codifica in maniera sistematica le sue scoperte in termini di differenze fra oralità e scrittura. Ma, nonostante l'elaborata intelaiatura

marxista, la relazione di Luria tratta in effetti chiaramente delle differenze fra oralità e scrittura. Egli identifica le persone che interroga in base ad una gamma che va dall'analfabetismo totale a livelli diversi di alfabetizzazione, e i suoi dati chiaramente rientrano nella classificazione basata sulla differenza tra i processi cognitivi dell'oralità e quelli della scrittura. L'evidenziazione di tali differenze mostra, come anche altri hanno fatto (si veda Carothers)¹³⁸, che una moderata conoscenza della scrittura è sufficiente a creare grandissime differenze nei processi mentali.

I dati furono raccolti da Luria e dai suoi colleghi nel corso di lunghe conversazioni nell'atmosfera tranquilla di una casa da tè, dove le domande relative alla loro ricerca erano formulate in modo informale, quasi come gli indovinelli con cui i soggetti avevano familiarità. Veniva insomma fatto ogni sforzo per adattare le domande ai soggetti nel loro proprio ambiente. Questi non avevano ruoli di rilievo nella società, ma vi sono buone ragioni per credere che possedessero un'intelligenza normale, e fossero quindi rappresentativi della loro cultura. Fra le scoperte di Luria, ne segnaliamo alcune che rivestono particolare interesse nell'ambito del nostro discorso.

1. Gli illetterati (orali) identificavano le figure geometriche dando loro nomi di oggetti e non di entità astratte come cerchi, quadrati, ecc. Un cerchio veniva chiamato piatto, setaccio, secchio, orologio, luna; un quadrato era uno specchio, una porta, una casa, un asse per far seccare le albicocche. I soggetti presi in esame da Luria identificavano i disegni come rappresentazioni delle cose reali che essi conoscevano; non ritenevano di avere a che fare con cerchi o quadrati astratti, ma con oggetti concreti. Gli studenti invece, anche quelli ad un livello moderato di alfabetizzazione, davano alle figure geometriche nomi di categorie appunto geometriche: cerchi, quadrati, triangoli, e così via¹³⁹, davano cioè risposte insegnate loro a scuola e non legate all'esperienza concreta.

2. Ai soggetti interrogati venivano mostrati i disegni di quattro oggetti, tre dei quali appartenenti a una categoria, e il quarto ad un'altra, e veniva loro richiesto di raggruppare quelli che erano simili fra loro, o che potevano essere riuniti assieme, o definiti con una stessa parola. Una serie consisteva di disegni raffiguranti gli oggetti *martello*, *sega*, *ceppo*, *accetta*. I soggetti illetterati pensavano a raggrupparli non in termini di categorie (tre strumenti, e il ceppo che non è uno strumento) ma di situazioni pratiche - «pensiero situazionale» -, senza utilizzare per la classificazione il concetto di «strumento» che si poteva riferire a tutti gli oggetti tranne che al ceppo. Nell'ottica di un lavoratore, il ceppo può essere agevolmente accomunato agli attrezzi, poiché tali attrezzi sono stati fatti apposta per lavorare con esso, non per essere tenuti lontani in un misterioso gioco intellettuale. La risposta di un contadino illetterato di 25 anni fu: «sono tutti simili, la sega segherà il ceppo, e l'accetta lo romperà in piccole parti. Se bisogna buttar via qualcosa, butto l'accetta che serve meno della sega»¹⁴⁰. Dettogli che martello, sega e accetta sono tutti attrezzi, egli

respinse la classificazione categoriale persistendo nel pensiero situazionale: «Sì, ma anche se abbiamo gli strumenti ci vuole il legno, senza di esso non si costruisce niente»¹⁴¹. Richiestogli perché secondo lui un'altra persona avesse scelto di eliminare un oggetto da una serie diversa che egli invece riteneva omogenea, rispose: «probabilmente quel pensiero gli scorre nel sangue»¹⁴².

D'altro canto, un giovane di diciotto anni, che per due soli anni aveva studiato presso la scuola del villaggio, non solo classificò una serie simile in termini di categorie, ma insistette sulla correttezza della propria classificazione¹⁴³. Un lavoratore di 56 anni a bassa alfabetizzazione mescolò i due criteri di classificazione, benché prevalente fosse quello categoriale. Presentatagli la serie *ascia*, *accetta*, e *falce*, che doveva completare con un oggetto preso dalla serie *sega*, *spiga*, *ceppo*, egli completò la prima serie con *sega*, dicendo: «Sono tutti utensili agricoli»; ma poi ci ripensò e aggiunse: «ma il grano si può mietere con la falce»¹⁴⁴. Evidentemente, una classificazione astratta non lo convinceva del tutto.

Luria tentò a volte di insegnare ai soggetti illetterati alcuni principi di classificazione astratta; essi però non li afferravano mai in modo soddisfacente e, una volta posti di fronte a nuovi problemi che dovevano risolvere da soli, ricadevano in un ragionamento di tipo situazionale¹⁴⁵. Erano convinti che pensare in modo non concreto, vale a dire pensare in base a categorie, fosse poco importante, senza interesse né significato¹⁴⁶. Viene in mente ciò che dice Malinowski¹⁴⁷ a proposito dei nomi specifici che i «primitivi» (cioè le popolazioni a cultura orale) hanno per la flora e la fauna utili alla loro vita, mentre considerano generico sfondo senza interesse tutto il resto della foresta: «Quello è solo un “cespuglio”», «un semplice animale volante».

3. Sappiamo che la logica formale è un'invenzione della cultura greca successiva all'interiorizzazione della tecnologia della scrittura alfabetica, per cui essa possiede fra le sue risorse conoscitive permanenti quel tipo di pensiero che la scrittura alfabetica ha reso possibile. Alla luce di questa conoscenza, gli esperimenti di Luria sulle reazioni degli illetterati nei confronti di un ragionamento formalmente sillogistico e deduttivo sono particolarmente illuminanti. In breve, i soggetti sembravano non operare affatto mediante processi formali di deduzione; il che non significa che non fossero in grado di pensare, o che il loro pensiero non fosse retto dalla logica, ma soltanto che essi non lo adattavano a schemi puramente logici, i quali sembravano loro privi di interesse. Perché privi di interesse? Perché i sillogismi hanno a che vedere con il pensiero, ma nella pratica nessuno opera mediante tali schemi formali. «»

«*I metalli preziosi non arrugginiscono. L'oro è un metallo prezioso. Arrugginisce o no?*». Le risposte a questo genere di domande erano del tipo: «Arrugginiscono o no i metalli preziosi? L'oro arrugginisce o no?» (contadino di 18 anni); «I metalli preziosi arrugginiscono. L'oro prezioso

arrugginisce» (contadino illetterato di 34 anni)¹⁴⁸. *«All'estremo nord, dove c'è la neve, tutti gli orsi sono bianchi. La Terranova sta all'estremo nord e lì c'è sempre la neve. Di che colore sono gli orsi?»*. Una risposta tipica è la seguente: «Non so, io ho visto un orso nero, altri non ne ho visti... ogni località ha i suoi animali»¹⁴⁹. Si può sapere di che colore sono gli orsi solo osservandoli. Chi ha mai pensato di discutere nella vita pratica sul colore degli orsi polari? Inoltre, come si fa ad essere sicuri che in un paese nevoso tutti gli orsi siano bianchi? Sottopostogli questo sillogismo una seconda volta, il direttore di una cooperativa agricola, quarantacinquenne e appena alfabetizzato, rispose: «Stando alle vostre parole, tutti gli orsi debbono essere bianchi»¹⁵⁰. «Stando alle vostre parole» sembra indicare una certa conoscenza delle strutture intellettive formali. Un livello minimo di alfabetizzazione comporta già una notevole differenza ma, d'altra parte, la bassa alfabetizzazione fa sì che l'individuo si senta più a suo agio nei rapporti interpersonali quotidiani che non in un mondo di pure astrazioni. «Stando alle vostre parole» è come dire: è vostra responsabilità, non mia, se la risposta viene fuori così.

Riferendosi al lavoro svolto da Michael Cole e Sylvia Scribner in Liberia¹⁵¹, James Fernandez¹⁵² ha osservato che il sillogismo è autoconsistente: le sue conclusioni derivano soltanto dalle premesse. Egli nota che coloro che non hanno ricevuto un'educazione accademica non conoscono bene questa pratica, ma tendono piuttosto, nell'interpretazione degli assunti, sillogismi o meno, ad andare al di là delle frasi stesse, come si fa generalmente nelle situazioni reali della vita o negli indovinelli (comuni a tutte le culture orali). Direi anche che il sillogismo assomiglia così a un testo, fisso e isolato. Questo fatto mette in risalto la base chirografica della logica, mentre l'indovinello appartiene al mondo orale. Occorre essere astuti per risolvere un indovinello; si attinge ad una conoscenza spesso inconscia che va al di là dell'esplicito.

4. Nella ricerca condotta da Luria, anche le richieste di definire gli oggetti più concreti incontravano resistenza. «Spiegate cos'è un albero». «Perché dovrei, tutti sanno cos'è un albero, non c'è bisogno che glielo dica io», rispose un contadino analfabeta di ventidue anni¹⁵³. Perché definire, quando una situazione reale è di gran lunga più soddisfacente di qualsiasi definizione? Il contadino aveva ragione, non c'è modo di confutare il mondo dell'oralità primaria, lo si può solo abbandonare imparando a leggere e a scrivere. «E come potreste definire in due parole che cos'è un albero?». «In due parole, melo, olmo, pioppo». «... Se arrivaste in un posto dove non ci sono auto, cosa direste alla gente per spiegare che cosa esse sono?». «Direi che gli autobus hanno quattro zampe, delle sedie davanti per mettersi a sedere, un tetto per ripararsi e un motore... ma poi direi: se ci sali per farci un giro, scoprirai che cos'è». L'interrogato aveva enumerato alcune caratteristiche, ma poi era tornato alla fine all'esperienza personale, situazionale¹⁵⁴.

Al contrario, un operaio agricolo alfabetizzato, di 30 anni rispose: «È fatta in fabbrica. In un solo viaggio può percorrere la distanza che un cavallo percorrerebbe in dieci giorni, tanto va in fretta... cammina con l'aiuto del fuoco e del vapore». Si accende il fuoco, così l'acqua bolle e si trasforma in vapore, il vapore dà forza alla macchina... Non so se ci sia l'acqua in un'auto, ma ce ne deve essere. L'acqua non basta però, ci vuole anche il fuoco»¹⁵⁵. Benché male informato, aveva fatto un tentativo per definire un'automobile, ne era tuttavia risultata una definizione in termini delle sue operazioni, non una messa a fuoco puntuale dell'aspetto visivo dell'oggetto. Questo tipo di descrizione va al di là delle capacità del pensiero orale.

5. Gli illetterati interrogati da Luria avevano difficoltà a produrre un'auto-analisi articolata. Questa richiede, infatti, una parziale demolizione del pensiero situazionale, ha bisogno di isolare l'io, intorno al quale ruota l'intero mondo delle esperienze vissute dall'individuo, e di spostare il centro di ogni situazione quel tanto che basta per permettere di porvi l'io per esaminarlo e descriverlo. Luria poneva le sue domande solo dopo prolungate conversazioni sulle caratteristiche e sulle differenze individuali delle persone¹⁵⁶. A un illetterato di 38 anni, proveniente da una zona montana, fu chiesto¹⁵⁷: «E voi che uomo siete, come è il vostro carattere, che qualità e che difetti avete? Come vi descrivereste?». Ed egli rispose: «Sono venuto qui dall'UchKurgan, ero molto povero, adesso mi sono sposato e ho dei bambini». «Siete contento di voi o vorreste essere diverso?». «Sarebbe bello se avessi più terra e potessi seminare più grano...». Le condizioni esterne della vita governavano la sua attenzione. «Ma che difetti avete?». «Quest'anno ho seminato un *pud* di grano... e un po' alla volta correggeremo i difetti». Tutto viene riferito alle situazioni esterne. Ancora: «Gli uomini non son tutti uguali: c'è chi è tranquillo, chi è impetuoso, o qualche volta un uomo ha cattiva memoria. Che ne pensi di te stesso?». «Noi ci comportiamo bene, se fossimo persone cattive, nessuno ci rispetterebbe»¹⁵⁸. La valutazione di sé si trasforma in valutazione del gruppo («noi») e viene poi trattata in rapporto alle reazioni degli altri. Un altro uomo, un contadino di 36 anni cui era stato chiesto che tipo di persona fosse, rispose con commovente franchezza umana: «Cosa posso dire del mio cuore?... Come posso parlare del mio carattere? Chiedete agli altri, loro possono dirvi di me, non io»¹⁵⁹. Il giudizio su un individuo viene dall'esterno, non dall'interno.

Questi sono solo alcuni esempi fra i tanti, ma sono rappresentativi. Si potrebbe obiettare che le risposte non erano ottimali poiché agli interrogati mancava l'abitudine a questo tipo di domande, indipendentemente dall'abilità con cui Luria le trasformava in indovinelli. Ma il punto è proprio questa mancanza di familiarità: una cultura orale semplicemente non riesce a pensare in termini di figure geometriche, categorie astratte, logica formale, definizioni, o anche descrizioni inclusive o auto-analisi articolate che derivano tutte non semplicemente dal pensiero

in sé ma dal pensiero condizionato dalla scrittura. Quelle di Luria sono tipiche domande scolastiche associate all'uso dei testi scritti, e assomigliano in effetti molto da vicino o sono addirittura identiche a quelle dei test standard per il calcolo del quoziente d'intelligenza, formulate dagli alfabetizzati. Pur essendo legittime, esse provengono da un mondo diverso da quello dell'analfabeta.

Le reazioni dei soggetti interrogati suggeriscono che è forse impossibile che un test scritto, o addirittura un test orale elaborato all'interno di una cultura alfabetizzata, sia in grado di determinare con esattezza le capacità intellettuali di individui appartenenti ad una cultura completamente orale. Gladwin¹⁶⁰ osserva che gli abitanti dell'isola Pulawat nel Pacifico meridionale rispettano i loro navigatori, che devono essere molto intelligenti a causa dell'abilità richiesta dal loro lavoro, non perché li considerino «intelligenti», ma perché sono bravi navigatori. Un abitante dell'Africa centrale a cui Carrington¹⁶¹ aveva chiesto che cosa pensasse del nuovo preside della scuola del villaggio rispose: «Stiamo un po' a vedere come balla». Chi appartiene a una cultura orale calcola l'intelligenza di un individuo non in base a complicati quiz testuali, ma a partire da un contesto concreto.

Le domande di tipo analitico compaiono in uno stadio di alfabetizzazione molto avanzato, esse sono infatti assenti non solo nelle culture orali, ma anche in quelle scritte. Gli esami scritti divennero d'uso generale, nel mondo occidentale, solo migliaia di anni dopo l'invenzione della scrittura, quando essa aveva ormai prodotto i suoi effetti sulle strutture mentali. Il latino classico non aveva parole per indicare l'«esame» così come noi lo «sosteniamo» oggi e cerchiamo di «superarlo» nelle scuole. Nel mondo occidentale fino alle ultime generazioni, e ancor oggi altrove, la pratica accademica richiede che gli studenti ripetano in classe ad alta voce quel che l'insegnante ha detto (ecco le formule, il retaggio orale) e che imparino a memoria dai libri di testo o dalle istruzioni ricevute in classe¹⁶².

I sostenitori dei test per la misurazione del quoziente di intelligenza devono riconoscere che le domande che vi si trovano sono studiate per un tipo speciale di mente, ossia quella «moderna», profondamente condizionata dalla scrittura e dalla stampa¹⁶³. Ci si può aspettare che normalmente persone molto intelligenti, di cultura orale o con residui di oralità, reagiscano al genere di domande poste da Luria, come hanno fatto tanti dei suoi soggetti, cioè non rispondendo ad esse perché le considerano senza senso, ma cercando di mettere a fuoco l'intero, sconcertante contesto (il pensiero dell'oralità è totalizzante). Perché mi fa questa stupida domanda? Che cosa vuole ottenere?¹⁶⁴. «Che cos'è un albero?». Si aspetta davvero che io risponda a questa domanda quando lui e chiunque altro hanno visto migliaia di alberi? Me la cavo con gli indovinelli, ma questo non è un indovinello. È forse un gioco? Certo che è un gioco, ma un

illetterato non ha familiarità con le sue regole. Chi fa tali domande, ne ha sentite porre di analoghe fin dall'infanzia, e non è consapevole di usare regole speciali.

In una società che abbia qualche conoscenza della scrittura, come quella cui appartenevano i soggetti scelti da Luria, gli illetterati possono avere, e spesso hanno effettivamente mutuato attraverso gli altri un'esperienza del pensiero organizzato su base scritta. Avranno ad esempio sentito leggere composizioni scritte, oppure avranno udito conversazioni che solo gli alfabetizzati possono sostenere. Uno dei pregi dell'opera di Luria è quello di mostrare, limitatamente alla sua casistica, che un incontro occasionale con una organizzazione della conoscenza basata sulla scrittura, non ha effetti discernibili sugli analfabeti. La scrittura deve essere personalmente interiorizzata per poter influire sui processi mentali.

Chi ha interiorizzato la scrittura, non solo scrive, ma parla anche in modo diverso, organizza cioè persino la propria espressione orale in ragionamenti e forme verbali che non conoscerebbe se non sapesse scrivere. Poiché il pensiero basato sull'oralità non segue questi schemi, gli alfabetizzati ne ritengono ingenua l'organizzazione; tale pensiero può invece essere molto sofisticato e capace di un tipo di riflessione tutto suo. I narratori Navaho che raccontano storie folkloriche di animali sono in grado di fornire elaborate spiegazioni di tutte le loro implicazioni, importanti per la vita umana e attinenti a questioni complesse di tipo fisiologico, psicologico e morale; essi sanno inoltre riconoscere perfettamente cose come l'incongruenza tra caratteristiche fisiche (ad esempio, i coioti con palle d'ambra al posto degli occhi) o il carattere simbolico di certi elementi delle storie¹⁶⁵. Ritenere che le popolazioni a cultura orale non siano intelligenti, che i loro processi mentali siano «rozzi», fa parte di quella mentalità che, per secoli ha indotto gli studiosi a pensare erroneamente che, poiché i poemi omerici mostrano tanta abilità, devono essere per forza composizioni scritte.

E neppure si deve immaginare che il pensiero a base orale sia «prelogico» o «illogico» in senso semplicistico, ad esempio, nel senso che gli analfabeti non capiscono le relazioni di causalità. Essi sanno molto bene che se spingiamo forte un oggetto mobile, la spinta lo farà muovere. È invece vero che non sono in grado di organizzare elaborate concatenazioni causali nel modo analitico delle sequenze lineari, le quali possono essere stabilite soltanto con l'aiuto dei testi scritti. Le lunghe sequenze che queste persone producono, come ad esempio le genealogie, non sono analitiche, ma aggregative. Le culture orali sanno organizzare pensiero ed esperienza in modo sorprendentemente complesso, intelligente e bello. Per capire come lo facciano, sarà necessario discutere alcuni aspetti dell'operare della memoria orale.

La memorizzazione orale

L'abilità mnemonica gode di un comprensibile prestigio nelle culture orali; ma il modo in cui la memoria verbale funziona nelle forme d'arte orale è molto diverso da quello che immaginavano in passato i letterati. In una cultura scritta, la memorizzazione parola per parola si basa comunemente su di un testo scritto, al quale chi lo sta memorizzando torna tante volte quanto è necessario per perfezionare e verificare i risultati. In passato gli studiosi ritenevano che la memorizzazione in una cultura orale avesse il medesimo scopo, cioè di ripetere alla lettera quanto imparato. Non era chiaro come avvenisse il controllo, prima dell'invenzione dei registratori poiché, senza la scrittura, l'unico modo per verificare se la ripetizione di brani lunghi fosse o meno precisa, era di farli recitare da due o più persone assieme contemporaneamente. Recitazioni successive non potevano essere comparate. Ma in realtà poco si cercavano gli esempi di recitazione simultanea nelle culture orali: i letterati davano per scontato che la prodigiosa memoria orale funzionasse in un certo qual modo come la loro, basata sui testi scritti.

Le opere di Milman Parry e di Albert Lord si sono dimostrate rivoluzionarie anche per il loro sforzo di definire in maniera più realistica la natura della memoria verbale nelle culture orali primarie. Parry mise a fuoco il problema dimostrando che l'*Iliade* e l'*Odissea* erano creazioni orali, indipendentemente dalle circostanze che governarono la loro traduzione in forma scritta. A prima vista, questa scoperta sembrava confermare l'ipotesi di una memorizzazione alla lettera, l'*Iliade* e l'*Odissea* avevano infatti una struttura rigidamente metrica. Come poteva un cantore ripetere a richiesta migliaia di esametri dattilici, se non li aveva precedentemente memorizzati parola per parola?

I letterati riescono a recitare a richiesta lunghi brani in metrica soltanto se li hanno precedentemente memorizzati a partire da testi scritti. Parry¹⁶⁶, tuttavia, pose le basi per un approccio diverso, che poteva spiegare tale produzione senza ricorrere alla memorizzazione letterale. Come si è visto nel secondo capitolo, egli mostrò che gli esametri non erano costituiti semplicemente da singole parole ma da formule, gruppi di parole adatte a trattare il materiale tradizionale, dove ogni formula era modellata appositamente per collocarsi in un esametro. Il poeta aveva cioè a disposizione un ricco vocabolario di frasi in esametri, con le quali poteva creare all'infinito versi metricamente corretti, fintantoché trattava di materiali tradizionali.

Nei poemi omerici, ad esempio per Ulisse ed Ettore, Atena e Apollo, e

per gli altri personaggi, il poeta disponeva di epiteti e di verbi che gli permettevano di inserirli perfettamente nella metrica del verso quando ad esempio si annunciava che un personaggio stava per dire qualcosa. *Metephē polymētis Odysseus* (dichiarò l'astuto Ulisse) o *prosephē polymētis Odysseus* (esclamò l'astuto Ulisse) ricorrono 72 volte in questi poemi¹⁶⁷. Ulisse è *polymētis* (astuto) non solo perché incarna questo tipo di carattere ma anche perché senza l'epiteto *polymētis* il suo nome non potrebbe essere inserito per bene nel metro. Come abbiamo osservato prima, l'appropriatezza specifica di questi e di altri epiteti omerici è stata esagerata per devozione. Il poeta disponeva in realtà di migliaia di altre formule metriche simili, che si potevano adattare alle diverse esigenze della sua metrica, per quasi ogni situazione, persona, cosa o azione. La maggior parte delle parole che formano l'*Illiade* e l'*Odissea* infatti ricorrono come elementi di formule facilmente identificabili.

L'opera di Parry dimostrò che la composizione dell'antica epica greca era controllata da precise formule metriche, e che tali formule potevano essere spostate facilmente senza interferire con lo sviluppo del racconto o con il tono dell'epica stessa. Ma i cantori orali spostavano effettivamente le formule in modo da creare racconti identici, espressi solo con parole diverse; oppure la storia veniva imparata parola per parola ed era uguale ad ogni nuova recita? I poeti omerici erano morti da almeno duemila anni e non li si poteva perciò registrare per fare dei confronti, ma prove dirette si potevano ottenere dai poeti viventi della Jugoslavia moderna, che comprende una parte dell'antica Grecia. Parry trovò che questi poeti componevano narrazioni epiche orali senza testi scritti. I loro poemi, come quelli di Omero, erano metrici e formulaici, sebbene il verso usato fosse diverso dall'esametro dattilico degli antichi greci. Lord proseguì ed estese il lavoro di Parry, mettendo assieme la massiccia collezione di testimonianze orali dei cantori jugoslavi di oggi, la Parry Collection, presso l'Università di Harvard.

La maggior parte e in realtà tutti i migliori tra questi poeti della Jugoslavia meridionale sono illetterati. Imparare a leggere e a scrivere, come scoprì Lord, rende incapace il cantore, introducendo nella sua mente il concetto di testo scritto come controllo della narrazione, e di conseguenza interferendo con i processi che governano la composizione orale, i quali non hanno niente a che fare con i testi scritti ma sono «il ricordo delle canzoni cantate»¹⁶⁸.

Agile è la memoria che hanno i poeti orali delle canzoni cantate: non era insolito trovare un bardo iugoslavo che cantasse «da dieci a venti versi di dieci sillabe al minuto»¹⁶⁹. Confrontando tra loro le canzoni registrate, tuttavia, si vide che esse, per quanto metricamente regolari, non venivano mai cantate due volte nello stesso identico modo. Fondamentalmente ricorrevano le stesse formule e gli stessi temi, ma essi erano cuciti assieme o «rapsodizzati» in modo diverso ad ogni nuova recita, anche dello stesso

poeta, a seconda della reazione del pubblico, dell'umore del poeta, della occasione, e di altri fattori sociali e psicologici.

La registrazione delle interviste fatte a questi bardi del XX secolo offrirono altre informazioni sul loro poetare le quali, insieme all'osservazione diretta, ci hanno permesso di venire a conoscenza del metodo di apprendimento da loro usato. Essi ascoltano per mesi e anni altri bardi che non cantano mai la stessa narrazione due volte in modo identico, ma usano instancabilmente formule standard in relazione a temi standard. Le formule naturalmente variano, e così anche i temi, per cui il modo che ha un dato poeta di rapsodizzare o di «cucire assieme» le narrazioni differirà riconoscibilmente da quello di un altro. Ci saranno sì idiosincrasie personali, ma i materiali, i temi, le formule e il loro uso, faranno parte di una tradizione chiaramente identificabile. L'originalità non consiste nell'introdurre nuovi materiali, ma nell'adattare quelli tradizionali in maniera efficace ad ogni individuo, situazione o pubblico.

Le imprese mnemoniche di questi bardi sono notevoli, ma sono diverse da quelle associate alla memorizzazione dei testi scritti. Di solito gli alfabetizzati si sorprendono quando scoprono che un bardo che voglia ripetere un racconto udito una sola volta preferisce aspettare un giorno o due prima di farlo. Se si vuole imparare a memoria un testo scritto, generalmente posporre la recitazione indebolisce il ricordo. Un poeta orale, invece, che non lavora con testi scritti, ha bisogno di tempo per far sedimentare il racconto nel suo patrimonio di temi e formule, ha bisogno di tempo per «fare suo» il racconto. Per ricordare e ripetere la storia, egli non «memorizza» affatto, come farebbe un alfabetizzato, la sua versione metrica in base a quella dell'altro cantore, perché questa appena detta è già passata¹⁷⁰. I materiali fissati nella memoria del bardo sono una serie di temi e di formule con i quali egli variamente costruisce tutte le storie.

Una delle scoperte più significative dell'opera di Lord è stata il capire che sebbene i cantori siano consapevoli che mai due di loro canteranno nello stesso esatto modo la stessa canzone, tuttavia ciascuno sosterrà risolutamente di essere in grado di ripetere alla lettera la propria versione di una canzone e questo ogniqualvolta lo si voglia, e anche «a distanza di vent'anni»¹⁷¹. Ma quando le esecuzioni che essi hanno dichiarato essere identiche vengono registrate e confrontate tra loro, non risultano mai uguali, pur potendole riconoscere come varianti della stesa storia. «Parola per parola e verso per verso», secondo l'interpretazione di Lord¹⁷², è semplicemente un modo enfatico per dire «simili». Il concetto di «verso» (in inglese *line*) è ovviamente legato alla scrittura, e anche la «parola» come entità separata dal flusso del discorso appare dipendente dall'idea di testo scritto. Goody¹⁷³ ha osservato che un linguaggio interamente orale, che possieda un termine per il discorso in genere, per l'unità ritmica di una canzone, per un'emissione fonica, o per un tema, può non avere un termine specifico per indicare la parola come elemento isolato, non

potrebbe ad esempio dire: «Quante parole ha la frase prima di questa? Trenta? Ne siamo sicuri?». La scrittura dà il senso delle singole parole come entità separate, essa è, qui come altrove, dieretica, separatrice (i manoscritti antichi tendono non a separare in modo chiaro le parole l'una dall'altra, ma a raggrupparle).

È significativo che i cantori analfabeti che vivono nella Jugoslavia moderna ad alta alfabetizzazione sviluppino ed esprimano un atteggiamento di ammirazione nei confronti della scrittura¹⁷⁴. Essi ritengono che un alfabetizzato sappia fare le cose meglio di loro, sappia ad esempio riprodurre un canto lungo dopo averlo sentito solo una volta. Questo è invece proprio ciò che gli alfabetizzati non sanno fare, o fanno con estrema difficoltà. Gli appartenenti a ciascuna delle due culture guardano gli altri per rintracciare risultati che sono tipicamente legati alla propria cultura.

Lord mostrò molto presto¹⁷⁵ come fosse possibile applicare un'analisi di tipo orale-formulaico all'inglese antico (*Beowulf*), ed altri lo hanno fatto per spiegare composizioni orali o residualmente orali nel medioevo europeo, e precisamente opere tedesche, francesi, portoghesi, e di altre lingue¹⁷⁶. Ricerche svolte in tutto il mondo hanno fornito ulteriori prove e fatto progredire il lavoro iniziato da Parry e da Lord in Jugoslavia. Goody, ad esempio¹⁷⁷, riferisce che fra i LoDagaa del Ghana settentrionale, sebbene l'invocazione al Bagre, – il Padre Nostro dei cristiani – sia «qualcosa che tutti conoscono», le sue versioni non sono affatto stabili. Essa consiste in «una dozzina di righe press'a poco», e se si conosce la lingua, come è il caso di Goody, si può pronunciare la frase d'apertura e gli ascoltatori ripeteranno il ritornello, correggendo ogni eventuale errore fatto da chi recita. Tuttavia, alla registrazione si è osservato che l'enunciato può variare notevolmente da una recita all'altra, anche se queste sono fatte dalla medesima persona, e c'è chi è pronto a correggere la versione non corrispondente a quella per così dire ufficiale.

Queste scoperte, di Goody e di altri¹⁷⁸, mostrano chiaramente che gli appartenenti a una cultura orale effettivamente ricercano una ripetizione letterale dei poemi e di altre forme di arte orale, ma con successo minimo, rispetto agli standard degli alfabetizzati. Riguardo al Sud Africa, Opland¹⁷⁹ racconta i suoi sforzi per ottenere una ripetizione alla lettera; quanto ai risultati: «Per quel che ho potuto verificare, ogni poeta della comunità ripeterà un poema che è simile alle altre versioni almeno al sessanta per cento». Il risultato qui non corrisponde alle intenzioni: una memorizzazione accurata al sessanta per cento comporterebbe a scuola un voto piuttosto basso e sarebbe insufficiente anche per un attore di teatro.

Maggiore precisione non si trova neppure nei molti esempi citati da Ruth Finnegan¹⁸⁰ che riguardano la memorizzazione di poesia orale portata come prova dell'esistenza di una precedente composizione del poeta. In effetti, ella rileva solo una «stretta somiglianza, che diventa a

volte ripetizione parola per parola», e una «ripetizione molto più letterale, verso per verso, di quanto non ci si potrebbe aspettare dall'analogia con la Jugoslavia»¹⁸¹.

Ricerche recenti, tuttavia, hanno portato alla luce alcuni esempi di una memorizzazione più letterale, sempre all'interno di culture orali. Uno di questi riguarda la verbalizzazione rituale fra i C una, vicino alla costa panamense, riportato da Joel Sherzer¹⁸². Nel 1970, egli aveva registrato una lunga formula magica del rito di pubertà, mentre questa veniva insegnata da uno specialista dei riti di pubertà delle fanciulle, ad altri specialisti dei medesimi riti. Nel 1979 egli ritornò con una trascrizione della formula, e scoprì che lo stesso uomo era in grado di ripetere la formula alla lettera, fonema per fonema. Sebbene Sherzer non specifichi la diffusione o la durata della formula in questione all'interno di un dato gruppo di esperti, quello che ci offre è un chiaro esempio di riproduzione esatta. Mentre gli esempi che riferisce nello scritto del 1982¹⁸³ dove cita Finnegan¹⁸⁴, appaiono tutti perlomeno ambigui, e dunque non equiparabili a questo.

In altri due casi simili a quello di Sherzer, la riproduzione letterale è indotta non dal contesto rituale, ma da speciali esigenze linguistiche o musicali. Uno è rappresentato dalla poesia classica somala, che ha una scansione metrica apparentemente più rigida e complessa di quella dell'epica greca antica per cui la lingua non può variare agilmente. John William Johnson osserva che i poeti somali «imparano le regole della prosodia in modo molto simile, se non identico, a come imparano la grammatica»¹⁸⁵. Essi non sanno dire quali sono le regole metriche, più di quanto non sappiano dire quali sono quelle grammaticali. I poeti somali normalmente non improvvisano ma elaborano in privato la loro composizione, parola per parola, e la recitano poi in un secondo tempo in pubblico, o la passano ad un altro affinché egli la reciti. Anche questo è un chiaro esempio di memorizzazione letterale; quanto essa sia stabile e per quanto tempo (alcuni anni, un decennio o che altro), resta ancora da indagare.

Il secondo esempio mostra come la musica possa imporre vincoli che fissano una narrazione orale. Basandosi su un ampio lavoro sul campo svolto in Giappone, Eric Rutledge¹⁸⁶ racconta di una tradizione giapponese, arcaica ma ancora viva, nella quale una narrazione orale, il *Racconto dell'Heike*, è cantata in musica, con alcune sequenze per voci bianche, senza accompagnamento strumentale, e con interludi solo per strumenti. La narrazione e il suo accompagnamento musicale sono imparati a memoria dagli apprendisti, che iniziano da bambini con un maestro esperto d'arte orale. Questi maestri (non ce ne sono più molti ormai) hanno il compito di allenare i loro apprendisti a ripetere il canto alla lettera mediante esercizi rigorosi che durano alcuni anni: i risultati che ottengono sono notevoli, sebbene inconsapevolmente essi apportino delle

variazioni al proprio canto. Certe parti inducono più facilmente all'errore di altre; a tratti la musica stabilizza il testo, ma a volte genera errori simili a quelli che si trovano nella ricopiatura dei manoscritti, come ad esempio gli errori per omoioteleuto, dove un copista (o un esecutore orale) salta da un fatto di cui si parla in una frase conclusiva ad un altro successivo che fa parte della stessa frase, tralasciando il materiale che c'è in mezzo. Anche qui dunque abbiamo una ripetizione parola per parola che, pur non del tutto invariabile, è comunque degna di nota.

Benché, negli esempi visti, si abbia una pratica di memorizzazione letterale, e quindi diversa da quella orale-formulaica della Grecia omerica, dell'attuale Jugoslavia e di innumerevoli altre tradizioni, è evidente che essa non libera affatto i processi cognitivi orali dalla dipendenza dalle formule, ma semmai la accresce. Nel caso della poesia orale somala, Francesco Antinucci ha mostrato che essa ha obblighi non soltanto fonologici e metrici, ma anche sintattici. Ciò significa che solo certe strutture sintattiche specifiche vengono utilizzate nei versi dei poemi; nei molti esempi che Antinucci porta, tra le centinaia di tipi possibili ne compaiono solo due¹⁸⁷. Questo è il massimo della composizione formulaica, poiché le formule non sono altro che «vincoli» e qui si tratta di formule sintattiche (presenti anche nei poemi su cui hanno lavorato Parry e Lord). Rutledge¹⁸⁸ nota il carattere formulaico dei canti dell'Heike, che in effetti lo sono tanto da contenere molti termini arcaici il cui significato è sconosciuto agli stessi maestri. Anche Sherzer¹⁸⁹ richiama l'attenzione sul fatto che le espressioni che egli trova recitate parola per parola sono costituite da elementi formulaici simili a quelli delle esecuzioni orali del tipo ordinario, rapsodico, non letterale. Nella sua intelligente ipotesi, egli suggerisce l'esistenza di una continuità tra l'uso «fisso» e quello «flessibile» di elementi formulaici. A volte gli elementi formulaici sono utilizzati per stabilire una uguaglianza letterale, a volte essi comportano una certa adattabilità o variazione (per quanto chi li utilizza, come è stato dimostrato da Lord, generalmente pensi che quel che viene in realtà usato in modo «flessibile» o variabile lo sia invece in modo «fisso»).

La memorizzazione orale merita uno studio maggiore e più attento, specialmente per quanto riguarda i riti. Gli esempi che mostra Sherzer sono tutti tratti da riti, e Rutledge accenna nel suo scritto, e mi dichiara esplicitamente in una lettera (22 gennaio 1982), che i canti dell'Heike hanno uno sfondo rituale. Chafe¹⁹⁰, trattando in modo specifico la lingua di Seneca, suggerisce che il linguaggio rituale, in confronto a quello colloquiale, assomiglia alla scrittura, nel senso che esso «ha una stabilità che quello colloquiale non possiede. Lo stesso rituale ricorre tante volte, non parola per parola, certo, ma con un contenuto, uno stile, e una struttura formulaica che vi rimangono costanti da un'esecuzione all'altra». Vi sono pochi dubbi che nelle culture orali in genere la maggior parte delle esecuzioni tenda al rituale. Persino nelle culture che dipendono dalla

scrittura, ma conservano un vivo contatto con l'antichità orale, vale a dire mantengono residui orali, l'espressione rituale stessa spesso non è basata su una conoscenza parola per parola. «Fate questo in memoria di me», disse Gesù nell'Ultima Cena (Luca, 22:19), e i cristiani celebrano l'Eucarestia come atto centrale del loro culto a seguito di questa direttiva di Gesù. Ma le parole cruciali che i cristiani ripetono per adempierla, come parole di Cristo (cioè «Questo è il mio corpo... Questo è il mio sangue» non appaiono mai due volte uguali nel Nuovo Testamento. L'antica Chiesa cristiana ricordava con le strutture dell'oralità, anche nei suoi riti scritti, e soprattutto quei punti che ricorrevano più assiduamente.

Si parla spesso della memorizzazione alla lettera degli inni vedici in India, del tutto indipendenti è probabile, da qualsiasi testo scritto. Per quanto ne so, ciò non è mai stato valutato alla luce delle scoperte di Parry, di Lord, o di altri sulla memorizzazione orale. I Veda sono lunghe e antiche raccolte, composte probabilmente fra il 1500 e il 900 o 500 a.C.; lo scarto tra le date mostra come siano vaghi i contatti odierni con l'ambiente originario in cui si svilupparono gli inni, le preghiere e le formule liturgiche che costituiscono queste raccolte. Sulla memorizzazione letterale dei Veda, ancor oggi si citano ricerche che risalgono al 1906 o 1927¹⁹¹, cioè a prima delle opere di Parry, o al 1954¹⁹², cioè prima dei lavori di Lord¹⁹³ e di Havelock¹⁹⁴. *Il destino dei Veda in India*¹⁹⁵, del noto indologo francese traduttore dei Rig-Veda Louis Renou, nemmeno per un attimo prende in considerazione il tipo di domande che nacquero sulla scia dell'opera di Parry.

Non vi sono dubbi sull'importanza della trasmissione orale nella storia dei Veda¹⁹⁶. I maestri del culto di Brahma, o guru, e i loro studenti dedicavano sforzi notevoli alla memorizzazione letterale anche facendo vari schemi di parole incrociate per assicurarsi la padronanza della loro posizione reciproca¹⁹⁷, ma sembra un problema insolubile dimostrare se questo procedimento fosse o meno in uso prima dell'avvento della scrittura. I recenti studi sulla memoria orale, tuttavia, suscitano domande sul modo in cui i Veda venivano effettivamente ricordati in un contesto di oralità pura, sempre che per loro tale contesto sia realmente esistito. Senza un testo scritto, com'è possibile che un dato inno, e a maggior ragione tutti gli inni della raccolta, si stabilizzino, parola per parola, e per molte generazioni? Abbiamo visto che non possiamo credere ai non alfabetizzati quando affermano che le versioni di un'opera sono tutte identiche fra loro parola per parola, né possiamo accettare senza verifica le asserzioni degli alfabetizzati per i quali i testi di una certa lunghezza venivano tramandati alla lettera da una generazione all'altra.

Di fatto, i testi vedici – su cui oggi basiamo la nostra conoscenza dei Veda – hanno alle spalle una storia complessa e molte varianti, il che sembra suggerire che difficilmente si svilupparono da una tradizione orale assolutamente letterale. In realtà, la struttura formulaica e tematica dei

Veda, cospicua anche nelle traduzioni, li collega ad altre esecuzioni orali conosciute, e permette l'avanzamento degli studi sugli elementi formulaici e tematici e sulla mnemonica orale. L'opera di Peabody¹⁹⁸ va già direttamente in questo senso quando esamina i rapporti l'antica tradizione indoeuropea e la versificazione greca. Un alto o un basso grado di ridondanza, nei Veda ad esempio, potrebbe di per sé indicare quanto essi provengano da una tradizione orale¹⁹⁹.

Ogni tipo di memorizzazione orale, comunque, è soggetta a delle variazioni che dipendono da pressioni sociali dirette: i narratori narrano ciò che il pubblico richiede o è disposto a tollerare. Quando il mercato di un libro stampato cala, non lo si stampa più, ma possono rimanerne migliaia di copie; quando invece scompare il mercato di una genealogia orale, la genealogia stessa scompare completamente. Come si è osservato in precedenza, le genealogie dei vincitori tendono a sopravvivere (e ad essere migliorate), mentre quelle degli sconfitti tendono a svanire (o ad essere rimodellate). L'interazione diretta con il pubblico può influire sulla stabilità verbale: le aspettative del pubblico possono infatti contribuire a fissare temi e formule. Ho visto confermata l'importanza delle aspettative in una mia esperienza personale. Alcuni anni fa stavo raccontando la storia dei «Tre Porcellini» a una mia nipotina, ancora abbastanza piccola da conservare una mentalità orale nonostante l'ambiente letterato circostante. A un certo punto dissi: «Egli soffiò e sbuffò, e soffiò e sbuffò, e soffiò e sbuffò». Cathy si arrabbiò per la formula che avevo usato. Lei conosceva bene la storia, e la mia formula non era quella che si aspettava. Esclamò imbronciata: «Egli soffiò e sbuffò, e *sbuffò* e *soffiò*, e soffiò e sbuffò». Io modificai la mia narrazione, accondiscendendo alle richieste del mio pubblico, come spesso hanno fatto altri narratori orali.

Si dovrebbe osservare infine che la memoria orale differisce in modo significativo da quella che si esercita su un testo scritto, in quanto nella prima c'è una notevole componente somatica. Peabody²⁰⁰ ha notato che «In tutto il mondo e in ogni tempo... la composizione è stata tradizionalmente associata all'attività manuale. Gli aborigeni dell'Australia e di altri paesi, mentre cantano spesso intrecciano figure di corda; altri manipolano fili di perline. Molte descrizioni di bardi includono strumenti a corda o tamburi». (Su questo si vedano anche Lord²⁰¹, Havelock²⁰², Biebuyck e Mateene²⁰³). Altri esempi di attività manuale sono la gestualità, spesso elaborata e stilizzata²⁰⁴, o attività corporee diverse come l'oscillare avanti e indietro o il ballo. Il Talmud, pur essendo un testo scritto, viene vocalizzato dagli Ebrei ortodossi, in gran parte ancora di tradizione orale in Israele, mentre oscillano con il busto avanti e indietro, come io stesso ho potuto vedere.

Il mondo orale, come abbiamo osservato, non esiste mai in un contesto puramente verbale, come invece accade per la parola scritta. L'espressione orale è sempre la modificazione di uno stato complessivo, esistenziale, che

impegna tutto il corpo. L'attività corporea non è né un elemento peregrino, né un espediente artificioso nella comunicazione orale, ma ne è una componente naturale e addirittura inevitabile. Nell'espressione orale, specialmente se pubblica, l'immobilità assoluta è già di per sé un gesto significativo.

Uno stile di vita verbomotorio

Molto di quanto abbiamo detto precedentemente sull'oralità può essere usato per identificare le culture che potremmo chiamare «verbomotorie», nelle quali cioè, a differenza che in quelle tecnologiche avanzate, i risultati delle controversie dipendono più dall'uso efficace delle parole, e di conseguenza dall'interazione umana, che non dalla influenza, in gran parte visiva, del mondo «oggettivo» delle cose. Jousse²⁰⁵ usò il termine *verbomoteur* per riferirsi principalmente alle antiche culture ebraiche, aramaiche e a quelle ad esse vicine, che avevano qualche conoscenza della scrittura ma rimanevano fondamentalmente orali e orientate più verso la parola che verso l'oggetto concreto. Qui ne allarghiamo l'uso in modo da includere tutte le culture che conservino sufficienti residui di oralità da rimanere più attente alla parola, in un contesto di interazione interpersonale, che non all'oggetto. Naturalmente parole e oggetti non sono mai del tutto disgiunti: le parole rappresentano gli oggetti, e la percezione degli oggetti è in parte condizionata dalla riserva di parole in cui si strutturano le percezioni. La natura non stabilisce dei «fatti»: questi appaiono solo nelle frasi ideate dagli esseri umani per riferire su quella ragnatela continua e senza giunture che costituisce il mondo reale che li circonda.

Le culture da noi qui definite verbomotorie colpiranno probabilmente l'uomo dell'era tecnologica come troppo propense a dare importanza al linguaggio, a sopravvalutare e praticare esageratamente la retorica. Nelle culture orali primarie, persino gli affari non sono affari, essi sono fondamentalmente retorica. Comperare qualcosa in un «souk» o in un bazar del Medio Oriente non è una semplice operazione economica, come sarebbero gli acquisti in un grande magazzino londinese, e come una cultura tecnologica avanzata presume sia naturale. Si tratta piuttosto, di una serie di manovre verbali (e somatiche), di un duello educato, di una gara d'abilità, di una operazione agonistica orale.

Nelle culture orali, una richiesta di informazioni viene comunemente interpretata in un senso interattivo²⁰⁶, agonistico e spesso la si schiva invece di soddisfarla. Illuminante è a questo proposito la storia di una visita fatta da un viaggiatore della Contea di Cork, in Irlanda, una regione ancora ad ampia tradizione orale all'interno di un paese dove ogni zona conserva massicci residui di oralità. Il viaggiatore vide un abitante del luogo appoggiato al muro dell'ufficio postale, gli si diresse incontro e, battendo con la mano il muro accanto alla spalla dell'uomo, chiese: «È questo l'Ufficio Postale?». L'altro non si lasciò ingannare. Guardò

tranquillamente il visitatore e disse con sollecitudine: «Non è per caso un francobollo che le serve?». Egli intese cioè la domanda non come una richiesta di informazioni ma come qualcosa che l'individuo faceva per lui, e per questo gli si rivolse a sua volta per vedere cosa sarebbe successo. Così, dice la tradizione, fanno tutti i nativi di Cork: di fronte a una domanda, rispondono sempre ponendone a loro volta un'altra. Mai abbassano queste loro difese, indotte dalla pratica della oralità.

L'oralità primaria favorisce personalità in un certo modo più comunitarie ed esteriorizzate, meno introspettive, di quelle degli alfabetizzati. La comunicazione orale raggruppa gli individui; la scrittura e la lettura sono invece attività solitarie, che fanno ripiegare la mente su se stessa. Un maestro che parla ad una classe che egli sente, e che si sente come un gruppo molto unito, scoprirà che se fa prendere il libro di testo e leggere un dato brano, l'unità del gruppo svanirà appena ogni persona sarà entrata nel proprio mondo individuale. A questo proposito Carothers²⁰⁷ osserva che i popoli a tradizione orale esteriorizzano gli eventuali comportamenti schizoidi, mentre quelli alfabetizzati li interiorizzano. Questi ultimi manifestano spesso tali tendenze (la perdita di contatto con l'ambiente ecc.) ritirandosi fisicamente in un proprio mondo di sogni (sistemazione schizofrenico-maniacale), mentre i primi manifestano comunemente le proprie tendenze schizoidi mediante un'estrema confusione esteriore, che li porta spesso ad azioni violente, con mutilazioni di sé e degli altri. La frequenza di questo comportamento è tale che sono stati coniat i termini specifici per definirlo: «berserk» diventava l'antico guerriero scandinavo, «amok» l'abitante del Sud-Est asiatico.

Il ruolo cognitivo delle grandi figure eroiche e del bizzarro

La tradizione eroica delle culture orali primarie e di quelle a bassa alfabetizzazione con massicci residui di oralità, è legata a uno stile di vita agonistico, ma può essere spiegata meglio e più approfonditamente in relazione alle esigenze dei processi conoscitivi dell'oralità. La memoria orale opera meglio con personaggi «forti», le cui imprese sono monumentali, memorabili e generalmente pubbliche per questo – per organizzare l'esperienza in una forma che possa essere ricordata a lungo – e non per ragioni romantiche o didattiche vengono generate figure smisuratamente grandi, cioè eroiche. Le personalità incolori non possono sopravvivere nel contesto di una memorizzazione orale e, proprio per essere ritenute importanti e ricordate, le figure eroiche tendono alla tipizzazione: il saggio Nestore, il furioso Achille, l'astuto Ulisse, l'onnicompetente Mwindo («Il-piccino-che-appena-nato-camminò», Kábút-Wakénda, secondo il suo comune epiteto). La stessa economia mnemonica o cognitiva permane nei contesti orali interni alle culture letterate, come nelle fiabe raccontate ai bambini: la straordinaria innocenza di Cappuccetto Rosso, l'imperscrutabile malvagità del lupo, la pianta di fagiolo incredibilmente alta su cui deve arrampicarsi Jack; come si vede da questi esempi, anche le figure non umane acquistano dimensioni eroiche. Qui le figure bizzarre fungono da ulteriore aiuto mnemonico: è più facile ricordare il Ciclope che non un mostro a due occhi, o Cerbero piuttosto che un comune cane con una testa sola²⁰⁸. Anche l'utilizzo formulaico dei numeri è da ritenersi mnemonicamente utile: si pensi a Sette contro Tebe, alle Tre Grazie, alle Tre Parche, e così via. Non si vuole con ciò sostenere che dietro alle figure eroiche o ai gruppi formulaici non esistano altre forze, oltre a quelle puramente mnemoniche; tutt'altro, e le teorie psicanalitiche possono essere in questo utilmente impiegate. Ma in una economia cognitiva di tipo orale, la praticità mnemonica è una *conditio sine qua non*, indipendentemente dalle altre forze in causa, poiché senza un'appropriata struttura mnemonica della verbalizzazione, le figure di cui si è parlato non potrebbero sopravvivere.

Man mano che scrittura e stampa gradualmente alterano le antiche strutture mentali dell'oralità, le narrazioni sempre meno si basavano su «grandi» figure, finché, circa tre secoli dopo l'invenzione della stampa, esse si possono ormai muovere a proprio agio nella realtà ordinaria tipica del romanzo. In questo genere letterario, al posto dell'eroe incontreremo perfino l'anti-eroe, il quale, invece di affrontare il nemico, gli volta le spalle e scappa, come il protagonista di *Rabbit Run* di John Updike.

L'eroico e il meraviglioso hanno avuto una funzione specifica nell'organizzare la conoscenza all'interno del mondo orale, ora, con la possibilità – introdotta dalla scrittura e ancor più dalla stampa – di esercitare una forma di controllo sull'informazione e sulla memoria, viene a cessare l'esigenza di un eroe nell'antico senso, che convogli conoscenza sotto forma di racconto. Ciò non ha nulla a che vedere con la cosiddetta «perdita di ideali».

L'interiorità del suono

Nel trattare alcuni tipi di psicodinamica dell'oralità, ci siamo finora occupati principalmente di una caratteristica del suono, ossia la sua evanescenza, la sua relazione con il tempo: il suono esiste soltanto quando cessa di esistere. Anche altre sue caratteristiche tuttavia determinano o influenzano la psicodinamica dell'oralità. La più importante è il rapporto veramente unico che esiste fra il suono e l'interiorità, se lo confrontiamo con gli altri sensi. Un rapporto importante per l'interiorità della coscienza umana, e per la stessa comunicazione umana, di cui qui potremo discutere soltanto in modo conciso; ne ho trattato più esaurientemente nel mio *The Presence of the Word*²⁰⁹.

Per verificare l'interiorità fisica di un oggetto, nessun senso è efficace quanto l'udito. La vista umana si adatta meglio alla luce riflessa dalle superfici: una fonte luminosa, il fuoco ad esempio, può affascinare, ma inganna l'occhio, che non può fissarsi su una cosa al suo interno. Similmente, un oggetto traslucido come l'alabastro, pur non essendo una fonte luminosa non permette che l'occhio si «fissi» su di esso. La profondità può essere percepita dall'occhio, ma tutt'al più come una serie di superfici: i tronchi degli alberi di un bosco, ad esempio, o le sedie in una sala per concerti. L'occhio non percepisce gli interni come interni: in una stanza, l'occhio vede i muri come superfici esterne.

Il gusto e l'olfatto non sono di grande aiuto nel registrare ciò che è interno e ciò che è esterno in un oggetto. Lo è invece il tatto, ma nella percezione esso distrugge in parte la sostanza percepita. Volendo scoprire mediante il tatto se una scatola è piena o vuota, vi si dovrà fare un buco attraverso il quale inserire un dito o una mano: a questo punto la scatola sarà stata aperta, la sua interiorità violata.

L'udito può prendere atto dell'interno di un oggetto senza penetrarlo. Si può dare un colpetto su una scatola per sentire se è piena o vuota, o su un muro per scoprire se è cavo o massiccio; nello stesso modo si può far cadere una moneta per sapere se è d'argento o di piombo.

Tutti i suoni registrano la struttura interna di ciò che li produce. Un violino riempito di cemento non suonerà come un violino normale. Un sassofono emette suoni diversi da quelli di un flauto, poiché la sua struttura interna è diversa. E, più di tutto, la voce umana proviene dall'interno dell'organismo che fornisce le risonanze vocali.

La vista isola gli elementi, l'udito li unifica. Mentre la vista pone l'osservatore al di fuori di ciò che vede, a distanza, il suono fluisce verso l'osservatore. La vista seziona gli oggetti come ha osservato Merleau-

Ponty²¹⁰. Un uomo può vedere in una sola direzione per volta, e per guardare una stanza o un paesaggio, si devono muovere gli occhi da una parte all'altra. Quando si ascolta invece, il suono giunge simultaneamente da ogni direzione: chi ascolta è al centro del proprio mondo uditivo, che lo avvolge facendolo sentire immerso nelle sensazioni e nell'esistenza stessa. Questo effetto del suono viene riprodotto in modo molto raffinato dai sistemi stereo ad alta fedeltà. Ci si può immergere nell'ascolto, nel suono, non è possibile farlo nella vista.

A differenza della vista, che sezione, l'udito è dunque un senso che unifica. L'ideale visivo è la chiarezza, la nettezza dei contorni, la possibilità di scindere in componenti (la campagna di Descartes a favore della chiarezza registrò un'intensificazione della vista all'interno del sensorio umano²¹¹), quello uditivo è, al contrario, armonia, unificazione.

Interiorità e armonia sono caratteristiche della percezione umana. La percezione che ogni essere umano ha di sé è totalmente interiorizzata, passa per canali interni inaccessibili ad altri. Chiunque dica «io», intende con ciò esprimere qualcosa di diverso da quello che esprimono tutti gli altri. Ciò che per me è «io», per te sarà solo un «tu». E questo «io» incorpora in sé l'esperienza «mettendo tutto assieme». In definitiva, la conoscenza non è un fenomeno di frazionamento ma di unificazione, è un perenne tentativo di armonia. Senza l'armonia, che è una condizione interiore, la psiche non è sana.

Va osservato che quelli di «interno» e di «esterno» non sono concetti matematici, e non possono essere differenziati in modo matematico. Si tratta di concetti a base esistenziale, fondati sull'esperienza del proprio corpo, che è sia dentro di me (non ti chiedo di smettere di dare calci al mio corpo, ma di smettere di dare calci a *me*) sia fuori di me (mi percepisco come qualcosa in un certo senso all'interno del mio corpo). Il corpo è una frontiera tra me e qualsiasi altra cosa. Ciò che noi intendiamo per «interiore» ed «esteriore» può essere comunicato solo riferendosi all'esperienza corporea. I tentativi di definizione portano a inevitabili tautologie: «interiore» è definito da «in», che a sua volta è definito da «tra», il quale è definito da «all'interno di», e così via intorno al circolo tautologico. E lo stesso vale per «esteriore». Quando parliamo di interiore od esteriore, noi in realtà ci riferiamo alla nostra percezione di noi stessi: io sono *dentro*, e ogni altra cosa è *fuori*. Parliamo della nostra esperienza corporea²¹², e analizziamo gli altri oggetti in riferimento ad essa.

In una cultura orale primaria, dove si ha parola soltanto sotto forma di suono, senza cioè alcun riferimento a testi visivamente percettibili e senza alcuna consapevolezza della loro esistenza, la fenomenologia del suono entra in profondità nel senso che l'individuo ha della vita. L'esperienza della parola è infatti sempre molto importante nella vita psichica, e l'azione centralizzante del suono (l'ambito del suono non è davanti a me, ma tutto intorno a me) influenza il senso che l'uomo ha del cosmo. Per le

culture orali, il cosmo è un fenomeno continuo, con al suo centro l'uomo che è l'*umbilicus mundi*, l'ombelico del mondo²¹³. Solo dopo l'invenzione della stampa e l'uso esteso delle carte geografiche favorito dalla stampa, gli esseri umani, pensando al cosmo o all'universo o al «mondo», lo cominciarono a vedere principalmente come qualcosa che si trova davanti ai loro occhi, come è nei moderni atlanti a stampa, ossia come una vasta superficie o un insieme di superfici (la vista ci mostra superfici) pronte per essere «esplorate». L'antico mondo orale conosceva pochi «esploratori», pur avendo viaggiatori, avventurieri e pellegrini.

Si vedrà in seguito come la maggior parte delle caratteristiche del pensiero e dell'espressione basate sull'oralità che abbiamo discusso in questo capitolo, siano intimamente collegate all'economia unificante, centralizzante e interiorizzante del suono, così come gli esseri umani lo percepiscono. Un'economia verbale dominata dal suono tende verso l'aggregazione (armonia) piuttosto che verso l'analisi disaggregante (che compare assieme alla parola scritta, visualizzata). Tende anche all'olismo conservatore (il presente omeostatico che deve essere mantenuto intatto, le espressioni formulaiche che devono essere conservate), al pensiero situazionale (di nuovo olistico, con l'azione umana al suo centro) piuttosto che a quello astratto, ad una organizzazione della conoscenza centrata attorno alle azioni di esseri umani e antropomorfi, piuttosto che attorno a cose impersonali.

Quanto qui detto a proposito del mondo a tradizione orale primaria ci tornerà ancora utile più avanti, quando parleremo degli effetti sulla percezione umana che produssero la scrittura e la stampa al momento in cui trasformarono il mondo orale-aurale in un mondo di pagine visualizzate.

L'oralità, la comunità e il sacro

Fisicamente costituita come suono, la parola parlata deriva dall'interiorità umana, rende manifesti gli esseri umani tra loro come interiorità coscienti, persone, e li unisce in gruppi coesi. Quando un oratore si rivolge a un uditorio, i suoi membri diventano un tutt'uno, che li comprende insieme all'oratore. Se egli chiede al suo pubblico di leggere un volantino, non appena ogni singolo lettore sarà entrato nel proprio mondo privato della lettura, si spezzerà l'unità dell'uditorio, per ricomporsi soltanto quando l'oratore riprenderà il suo discorso. La scrittura e la stampa isolano. Non esiste una parola o un concetto per definire i lettori che corrisponda ad «uditorio». Pensare alla lettura in senso collettivo - ad esempio: questo settimanale è letto da due milioni di persone - è un'astrazione. Per pensare ai lettori come ad un gruppo dobbiamo tornare al concetto di «uditorio», come se essi stessero in realtà ascoltando. La parola parlata forma unità anche ampie: i paesi in cui si parlano due o più lingue diverse hanno più facilmente problemi nello stabilire e mantenere l'unità nazionale, come accade oggi in Canada, in Belgio e in molti paesi in via di sviluppo.

La forza di interiorizzazione della parola parlata è collegata in modo particolare al sacro, ossia alle più profonde preoccupazioni dell'esistenza. Nella maggior parte delle religioni, la parola parlata ha una funzione essenziale nella vita cerimoniale e religiosa. Nelle religioni più importanti, compaiono sempre anche i testi sacri, nei quali il senso del sacro è legato alla parola scritta. Eppure, una tradizione religiosa basata su testi scritti può in molti modi continuare a testimoniare del primato dell'oralità. Nel mondo cristiano, ad esempio, la Bibbia viene letta ad alta voce nei servizi liturgici, poiché si pensa a Dio come a qualcuno che “parli” agli esseri umani, non che scriva loro. Il testo biblico, persino le epistole, è tutto pervaso dal senso dell'oralità²¹⁴. L'ebraico *dabar*, che significa «parola», significa anche «evento», e si riferisce quindi in maniera diretta alla parola parlata, che è sempre un evento, un movimento nel tempo, cui manca quel carattere d'immobilità che contraddistingue invece la parola scritta o stampata. Dio Padre «parla», non scrive, attraverso suo Figlio. Gesù, il Verbo di Dio, non lasciò niente di scritto, pur sapendo leggere e scrivere (Luca, 4:16). Nella Bibbia leggiamo frasi come «La fede viene dall'udito» (Lettera ai Romani, 10:17), o «La lettera uccide, mentre lo spirito [ossia il respiro, su cui corre la parola orale] dà la vita» (II Lettera ai Corinti, 3:6).

Le parole non sono segni

Jacques Derrida ha osservato che «non esiste segno linguistico antecedente alla scrittura»²¹⁵. Ma neppure esiste un «segno» linguistico dopo la scrittura, se ci si scorda del rapporto tra testo scritto e parola parlata. Pur liberando nuovi potenziali della parola, una rappresentazione testuale, visiva, di una parola non è una vera parola, ma un «sistema secondario di modellizzazione»²¹⁶. Il pensiero si annida nel discorso orale, non nei testi scritti, i cui significati dipendono dal riferire il simbolo visivo al mondo del suono. Quelle che il lettore vede ora su questa pagina non sono vere parole, ma simboli codificati mediante i quali un essere umano adeguatamente informato può evocare parole vere, il cui suono egli pronuncia. Un brano scritto non può essere nulla di più che dei segni su una superficie, fin tanto che un essere umano non lo usi consapevolmente come indice di parole parlate.

Chi ha una mentalità modellata dalla scrittura e dalla stampa trova convincente pensare alla parola, essenzialmente suono, come a un «segno», poiché il «segno» è qualcosa che viene soprattutto percepito visualmente. Il *signum*, da cui deriva la parola «segno», era lo stendardo innalzato da ogni unità dell'esercito romano per essere identificato visivamente; etimologicamente, indicava l'«oggetto che uno segue», dalla radice proto-indoeuropea *sekw-*, seguire. Sebbene i Romani conoscessero l'alfabeto, questo *signum* veniva inteso non come una parola scritta, ma come una specie di disegno o immagine pittorica, ad esempio un'aquila.

La tendenza ad usare i nomi sulle etichette di vario genere fu lenta a stabilirsi, proprio perché, come vedremo, residui di oralità primaria persistevano ancora secoli dopo l'invenzione della scrittura, e persino dopo la stampa. In Europa, durante il Rinascimento, gli alchimisti totalmente alfabetizzati tendevano ad usare per le fiale e le scatolette non etichette con nomi, ma con segni iconografici come quelli zodiacali, e così pure erano le insegne dei negozi: le taverne avevano una pianta d'edera, i barbieri un palo a spirali rosse e bianche, i prestatori su pegno, tre sfere²¹⁷. Queste insegne non sono denominazioni di ciò cui si riferiscono: le parole «pianta d'edera» non sono la parola «taverna», la parola «palo» non è «barbiere». I nomi erano ancora parole che si muovevano nel tempo: questi simboli immobili, non pronunciati, erano qualcosa di ancora diverso. Erano insegne, «segni», come non lo sono le parole.

Il nostro compiacimento nel pensare alle parole come a segni è dovuto alla tendenza, forse incipiente nelle culture orali ma chiaramente marcata in quelle chirografiche e ancor di più in quelle tipografiche ed elettroniche,

a ridurre tutte le sensazioni e tutta l'esperienza umana ad analogie visive. Il suono è un evento che ha luogo nel tempo, e il tempo «avanza» instancabile, senza fermarsi o dividersi. Addomesticiamo il tempo se lo trattiamo spazialmente su un calendario o in un orologio, dove lo possiamo far apparire diviso in unità contigue. Ma il tempo reale non è così, esso è continuo e ininterrotto: la giornata di ieri non è diventata oggi a mezzanotte, nessuno può trovare il punto *esatto* della mezzanotte, e se non è esatto, allora come può essere mezzanotte? La nostra esperienza non ci dà l'oggi come adiacente allo ieri, come è invece rappresentato sul calendario. Ridotto a una visione spaziale, il tempo sembra essere maggiormente controllabile: ma si tratta solo di apparenza, poiché il tempo reale, indivisibile, ci porta alla morte reale. Non si vuole con ciò negare che la spazializzazione del tempo sia incommensurabilmente utile e tecnologicamente necessaria, ma si vuole solo affermare che i suoi risultati sono intellettualmente limitati, e possono essere ingannevoli. Similmente, possiamo ridurre il suono ai modelli dell'oscillografo e a certe lunghezze d'onda cui può operare un sordo senza alcuna esperienza del suono. Oppure, possiamo ridurre il suono a un sistema di scrittura, e al più basilare di tutti i sistemi di scrittura, l'alfabeto.

Non è facile che l'analfabeta pensi alle parole come a dei «segni», quieti fenomeni visivi. Omero si riferisce ad esse con il solito epiteto «parole alate», che suggerisce evanescenza, potere e libertà: le parole sono in continuo movimento, ma volano, movimento potente che solleva chi lo compie al di sopra dell'ordinario, grossolano, pesante mondo «oggettivo».

Derrida ha assolutamente ragione quando rigetta l'opinione di Jean-Jacques Rousseau, che la scrittura sia inevitabilmente connessa alla parola orale²¹⁸. Ma cercare di costruire una logica della scrittura senza investigare nei recessi dell'oralità da cui essa emerge e su cui permanentemente e ineluttabilmente si fonda, significa limitare la propria comprensione, anche se così si possano produrre effetti di un fascino intrigante, psichedelici, vale a dire dovuti a distorsioni sensorie. Su questo argomento, liberarci dai pregiudizi di una mentalità modellata dalla scrittura e dalla stampa è probabilmente più difficile di quanto non si immagini. È molto più difficile, direi, che non «decostruire» la letteratura, poiché questa «decostruzione» rimane comunque un'attività letteraria. Su questo problema torneremo più diffusamente nel prossimo capitolo, trattando l'interiorizzazione della tecnologia.

4. La scrittura ristruttura il pensiero

Il nuovo mondo della comunicazione verbale autonoma

Una più profonda comprensione dell'oralità primaria ci permette di capire meglio anche il nuovo mondo della scrittura, la sua essenza, e come essa influisca sugli esseri umani ristrutturandone, direttamente o indirettamente, i processi mentali. Senza la scrittura, un individuo alfabetizzato non saprebbe e non potrebbe pensare nel modo in cui lo fa, non solo quando è impegnato a scrivere, ma anche quando si esprime in forma orale. La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione. Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio «decontestualizzato»²¹⁹, o una forma di comunicazione verbale «autonoma»²²⁰, vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso.

Le culture orali conoscono un tipo di discorso autonomo, che utilizzano in formule rituali fisse²²¹, ad esempio nei vaticinii o nelle profezie; chi gli dà voce viene considerato solo il tramite, non la fonte. L'oracolo di Delfi non aveva responsabilità di quello che diceva, poiché i suoi responsi venivano percepiti come la voce del dio. La scrittura, e ancora di più la stampa, hanno in sé qualcosa di questa facoltà oracolare. Come il vate o il profeta, il libro trasmette un messaggio derivante da una fonte, rappresentata da chi ha effettivamente «parlato» o scritto il libro. L'autore potrebbe essere sfidato se fosse possibile raggiungerlo, ma di fatto egli non può essere raggiunto in nessun libro. Non esistono modi diretti di confutare un testo. Anche dopo una confutazione totale e distruttrice, esso dirà ancora esattamente le stesse cose di prima. Questo è uno dei motivi per cui l'espressione «il libro dice» ha assunto popolarmente lo stesso significato di «è vero». E questo è anche uno dei motivi per cui i libri sono stati bruciati più volte nel corso della storia. Un testo che dichiara che ciò che il mondo intero conosce è falso, fintantoché esso esiste, ripeterà questa menzogna. I testi sono intrinsecamente ostinati.

Platone, la scrittura e i computer

Molti si sorprendono quando vengono a sapere che quasi le stesse obiezioni che oggi sono comunemente rivolte ai computer venivano mosse alla scrittura da Platone, nel *Fedro* (274-7) e nella *Settima lettera*. La scrittura, Platone fa dire a Socrate nel *Fedro*, è disumana, poiché finge di ricreare al di fuori della mente ciò che in realtà può esistere solo al suo interno. La scrittura è una cosa, un prodotto manufatto: lo stesso, naturalmente, viene detto dei computer. In secondo luogo, incalza il Socrate di Platone, la scrittura distrugge la memoria: chi se ne serve cesserà di ricordare, e dovrà contare su risorse esterne quando mancheranno quelle interiori. La scrittura indebolisce la mente. Oggi, genitori e altri temono che le calcolatrici tascabili siano quella risorsa esterna che sostituirebbe la memorizzazione delle tavole pitagoriche. Le calcolatrici indeboliscono la mente, sollevandole da un lavoro che la manterrebbe forte. In terzo luogo, un testo scritto è fondamentalmente inerte. Se si chiede a qualcuno di spiegare una sua affermazione, questi di solito lo fa; interrogando invece un testo, non si hanno risposte, se non quelle stesse parole, spesso stupide, che avevano suscitato la domanda. La stessa obiezione è posta in questi termini da chi critica i computer: «garbage in, garbage out» pattume in ingresso, pattume emesso. Infine, con la tipica mentalità agonistica delle culture orali, il Socrate di Platone afferma; a sostegno della sua tesi contro la scrittura, che la parola scritta non può difendersi, mentre lo può quella parlata, che è più naturale. Un pensiero e un discorso esistono sempre in un contesto di rapporti fra persone reali.

La scrittura invece è passiva, fuori da un contesto, in un mondo irreali, innaturale. Lo stesso vale per i computer.

A *fortiori* la stampa è attaccabile nello stesso modo. Chi si turba di fronte ai timori di Platone sulla scrittura, ancor più si turberà a scoprire che la stampa, quando comparve, creò timori simili. Nel 1477 Geronimo Squarciafico, che di fatto promosse la stampa dei classici latini, già sosteneva che «l'abbondanza di libri rende gli uomini meno studiosi»²²², distrugge la memoria e debilita la mente, togliendole lavoro (ancora una volta, la stessa lamentela che per i computer), degradando l'umanità savia a vantaggio del compendio tascabile. Naturalmente altri videro nella stampa un elemento livellatore assoluto: tutti sarebbero divenuti savi per suo tramite²²³.

Un punto debole nella posizione di Platone è che egli, per dare efficacia alle sue obiezioni, le presentò per iscritto; così come un punto debole della

critica contro la stampa è che per essere più efficace essa fu espressa in forma stampata. Lo stesso vale per la critica ai computer che si diffonde in articoli e in libri stampati da nastri composti sui terminali dei computer. La scrittura, la stampa, i computer sono tutti mezzi per tecnologizzare la parola. Una volta che ciò è avvenuto, non c'è modo efficace per criticare quel che la tecnologia ne ha fatto senza l'ausilio della più alta tecnologia disponibile. Inoltre, la nuova tecnologia non è solo un veicolo per la critica: in realtà, essa stessa ha fatto nascere quella critica. Il pensiero filosofico analitico di Platone, compresa la sua critica della scrittura è, come si è visto²²⁴, un effetto della influenza della scrittura sui processi mentali.

In realtà, come Havelock ha eccellentemente dimostrato²²⁵, tutta l'epistemologia platonica inconsapevolmente si fondava proprio su un rifiuto..del vecchio mondo della cultura orale, mobile e caldo, il mondo delle interazioni personali, rappresentato dai poeti, che egli non aveva voluto nella sua Repubblica. Il termine *idea*, «forma», ha una base visiva, poiché deriva dalla stessa radice del latino *video*, «vedere»; la forma platonica era concepita in analogia con quella visiva. Le idee platoniche sono silenziose, immobili, prive di calore, non interattive ma isolate, non inserite nel mondo vitale umano ma al di sopra e al di là di esso. Naturalmente Platone non aveva piena consapevolezza delle forze inconscie all'opera nella sua psiche per produrre questa reazione, spesso eccessiva, che è dell'individuo alfabetizzato nei confronti della lentezza e dell'indugio dell'oralità.

Tali considerazioni ci mettono in guardia contro i paradossi che assediano i rapporti fra la parola parlata originaria e tutte le sue trasformazioni tecnologiche. Queste irresistibili trasformazioni dipendono dal fatto che l'intelligenza è sempre autoriflessiva, per cui interiorizza anche i suoi strumenti esterni, i quali diventano parte del suo proprio processo di riflessione.

Uno dei paradossi più sorprendenti della scrittura è la sua stretta associazione con la morte, associazione suggerita nell'accusa di Platone che la scrittura è disumana, inanimata, e distrugge la memoria. Ciò è anche oltremodo evidente negli innumerevoli riferimenti alla scrittura (e/o alla stampa) che si trovano nei dizionari di citazioni, a partire dalla Seconda Lettera ai Corinzi (3,6), «La lettera uccide, mentre lo spirito dà la vita», e dall'uso che Orazio fa del termine «monumento», riferito ai suoi tre libri di Odi (Odi, III, 30, 1), quasi un presagio di morte, fino - e oltre - all'affermazione di Henry Vaughan rivolta a Sir Thomas Bodley: che nella Bodleian Library di Oxford «ogni libro è il tuo epitaffio». In *Pippa Passes*, Robert Browning richiama l'attenzione sull'usanza, ancora largamente diffusa, di comprimere fiori freschi tra le pagine dei libri, «gialli boccioli appassiti I tra pagina e pagina». Il fiore secco, che un tempo era vivo, è l'equivalente psichico del testo verbale. Il paradosso consiste nel fatto che

lo stato di morte del libro, la sua rimozione dal mondo umano vivente, la sua rigida fissità visiva, ne assicurano la durata nel tempo e la possibilità di risorgere in illimitati contesti viventi, grazie a un numero potenzialmente infinito di lettori²²⁶.

La scrittura è una tecnologia

Platone pensava alla scrittura come a una tecnologia esterna, aliena, nello stesso modo in cui oggi molte persone pensano al computer. Noi invece oggi l'abbiamo ormai interiorizzata così profondamente, l'abbiamo resa una parte tanto importante di noi stessi²²⁷, che ci sembra difficile pensarla come tecnologia al pari della stampa e del computer. Ciò nonostante la scrittura (e in special modo quella alfabetica) è una tecnologia che richiede l'uso di una serie di strumenti quali penne stilografiche, pennelli o biro, superfici predisposte come la carta, pelli di animale, tavolette di legno, e inoltre inchiostro, colori e molte altre cose. Nel capitolo intitolato «La tecnologia della scrittura» del suo libro del 1979, Clanchy²²⁸ tratta questo argomento in modo particolareggiato, pur limitandosi al contesto medievale occidentale. La scrittura, sotto certi aspetti, è la più drastica delle tre tecnologie di cui abbiamo parlato. Essa dette inizio a quanto la stampa e i computer hanno poi portato avanti: la riduzione del suono a spazio, la separazione della parola dal presente immediato e vivo, nel quale possono esistere solo parole parlate.

Al contrario del linguaggio naturale, orale, la scrittura è del tutto artificiale: non c'è modo di scrivere “naturalmente”. Il discorso parlato è invece sentito come naturale dagli uomini nel senso che, in ogni cultura, chiunque non abbia danni fisici o psichici impara a parlare. Il parlare permette la vita cosciente, ma sale alla coscienza da profondità inconscie, seppure con la cooperazione - consapevole o meno - della società. Si può sapere come usare le regole grammaticali, se ne possono perfino stabilire di nuove, senza però essere in grado di dire che cosa esse siano.

Il discorso scritto in quanto tale differisce da quello orale nel senso che non nasce dall'inconscio. Il trasferire la lingua parlata nella scrittura è un processo guidato da norme consapevolmente inventate, e chiaramente formulabili: un certo ideogramma ad esempio, starà per una data parola scientifica, oppure a rappresenterà un certo fonema, b un altro, e così via. (Non si vuole con ciò negare che il rapporto scrittore lettore, creato dalla scrittura, influenzi profondamente i processi inconsci implicati nella composizione scritta, una volta imparate le regole esplicite, conscie. Ma su questo torneremo in seguito).

Dire che la scrittura è artificiale non significa condannarla, tutto il contrario: come e più di ogni altra creazione artificiale, essa ha un valore inestimabile, poiché è essenziale allo sviluppo più pieno dei potenziali umani interiori. Le tecnologie non sono semplici aiuti esterni, ma comportano trasformazioni delle strutture mentali, e in special modo

quando hanno a che vedere con la parola. Tali trasformazioni possono essere positive: la scrittura ad esempio innalza il livello di consapevolezza; l'alienazione da un ambiente naturale ci può far bene ed e in più modi essenziale per la pienezza della vita umana. Per vivere e comprendere bene, abbiamo bisogno non solo della prossimità, ma anche della distanza; questa scrittura regala alla mente umana in modo unico, come niente altro può fare.

Le tecnologie sono artificiali, ma - di nuovo il paradosso - l'artificialità è naturale per gli esseri umani. La tecnologia, se propriamente interiorizzata, non degrada la vita umana, ma al contrario la migliora. L'orchestra moderna, ad esempio, è il risultato di un'alta tecnologia. Un violino è uno strumento, cioè un attrezzo. Un organo è una macchina enorme, con fonti di energia - pompe, soffiutto, generatori elettrici - del tutto estranee a chi lo suona. Lo spartito della Quinta Sinfonia di Beethoven consiste di istruzioni precisissime per tecnici specializzati che indicano esattamente come essi dovranno usare i loro strumenti. *Legato*: non togliere il dito dal tasto finché non si è premuto quello successivo. *Staccato*: premere il tasto e togliere immediatamente il dito. E così via. Come ben sanno i musicologi, non ha senso respingere una composizione elettronica del tipo di *The Wild Bull* di Morton con la motivazione che i suoni sono generati da congegni meccanici. Da cosa credete siano generati i suoni di un organo? Oppure i suoni di un violino, o addirittura quelli di un fischietto? Il fatto è che, usando mezzi meccanici, un violinista e un organista possono esprimere qualcosa di intensamente umano, non comunicabile altrimenti. Perché questo avvenga però il violinista o l'organista devono avere interiorizzato la tecnologia, reso lo strumento o la macchina una loro seconda natura, una parte psichica di se stessi. Imparare ad utilizzare le potenzialità dello strumento richiede anni di esercizio, e questo certo non disumanizza. L'uso di una tecnologia può dunque arricchire la psiche umana, espandere lo spirito, intensificare la vita interiore; e la scrittura è una tecnologia interiorizzata più profondamente della musica strumentale. Ma per poter capire cosa essa sia, il che significa intenderla in relazione al suo passato, cioè all'oralità, occorre onestamente riconoscere che è una tecnologia.

Cos'è la scrittura?

La scrittura propriamente detta, ossia quella tecnologia che ha modellato e potenziato l'attività intellettuale dell'uomo moderno, fu un'invenzione molto tarda nella storia umana. L'*homo sapiens* è vissuto sulla Terra circa 50.000 anni²²⁹, mentre il primo vero esempio di scrittura, di cui siamo a conoscenza, si sviluppò fra i Sumeri della Mesopotamia soltanto intorno all'anno 3500 a.C.²³⁰.

Prima, per millenni senza numero, gli esseri umani si erano espressi con disegni e varie società si erano servite di strumenti di memorizzazione, o *aide-mémoires*, di tipo diverso: bastoncini intagliati, file di sassolini, e altri mezzi di annotazione come il «quipu» degli Incas (una bacchetta con cordicelle sospese, su cui erano legate altre cordicelle), i calendari a «calcolo invernale degli Indiani delle Pianure Americane, e così via. Ma un documento scritto è qualcosa di più di un semplice ausilio per memoria; anche quando ha carattere pittografico. esso è sempre più di un disegno. I disegni rappresentano oggetti; un disegno che rappresenti un uomo, una casa e un albero, in sé non *dice* niente. Ovvero potrebbe farlo solo con un codice appropriato o un insieme di convenzioni, ma un codice non è disegnabile, se non con l'aiuto di un altro codice non disegnabile. I codici alla fine devono essere spiegati con qualcosa di più delle semplici descrizioni figurative, debbono cioè essere compresi dagli uomini per mezzo di parole o per mezzo di un contesto umano complessivo. Uno scritto non consiste di semplici disegni, di rappresentazioni di oggetti, ma è un'*espressione verbale*, ossia parole che qualcuno dice o immagina di dire.

Naturalmente è possibile considerare «scrittura» ogni segno semiotico, ossia ogni segno visibile e intellegibile prodotto da un individuo, e a cui egli assegna un significato. Così, sarebbe scrittura una semplice scalfitura su una roccia o una tacca su un bastone, interpretabili solo da chi li ha prodotti. Se questo è ciò che si intende per scrittura, la sua antichità è forse paragonabile a quella del discorso orale. Tuttavia, le ricerche che danno questa interpretazione del termine confondono la scrittura con un comportamento puramente biologico. Quando è che un'impronta, un deposito di feci o di urina (usati da molte specie di animali per comunicare)²³¹, diventano «scrittura»? Usare il termine «scrittura» in un senso tanto esteso da includervi qualsiasi segno semiotico, lo svuota di significato. L'apertura verso nuovi mondi della conoscenza avvenne nella mente umana, non quando fu ideato il singolo segno semiotico, ma quando fu inventato un sistema codificato di marcatori visivi per mezzo del quale lo scrivente poteva determinare le parole esatte che il lettore avrebbe

prodotto a partire dal testo. Questo è quanto noi oggi solitamente intendiamo per scrittura in senso stretto.

In tale accezione i segni visibili codificati si esprimono totalmente in parole, così che strutture e riferimenti intricati nati nel suono possono essere registrati visivamente nella loro specifica complessità e, proprio per questo, possono produrre strutture e riferimenti ancora più ricercati, molto oltre le potenzialità dell'espressione orale. La scrittura, intesa in questo senso, fu ed è l'evento di maggiore importanza nella storia delle invenzioni tecnologiche dell'uomo. Non si tratta di una semplice appendice del discorso orale, poiché trasportando il discorso dal mondo orale-aurale a una nuova dimensione del sensorio, quella della vista, la scrittura trasforma al tempo stesso discorso e pensiero. Le incisioni sui bastoni e gli altri *aides-mémoire* conducono infine alla scrittura, ma non ristrutturano l'ambiente vitale umano come fa la scrittura vera e propria.

I veri e propri sistemi di scrittura di solito si sviluppano gradualmente, dai più rozzi *aides-mémoire*, attraverso una serie di tappe intermedie. In alcuni sistemi di codificazione lo scrivente può prevedere solo in maniera approssimativa ciò che il lettore comprenderà alla lettura: questo avviene ad esempio in quelli sviluppati dai Vai in Liberia²³² o anche negli antichi geroglifici egiziani. Fra tutti, il controllo maggiore è esercitato dall'alfabeto, sebbene anch'esso non sia sempre perfetto. Se io contrassegno un documento con la scritta «read» (letto, leggete), questa potrebbe essere interpretata sia come participio passato (che il documento è già stato esaminato), sia come imperativo (che cioè deve essere esaminato). Perfino nel caso dell'alfabeto può essere necessario un contesto extra-testuale, ma questo solo in casi eccezionali, la cui frequenza dipenderà dal grado di adattamento dell'alfabeto alla lingua.

Molti sistemi di scrittura, ma un solo alfabeto

Nel mondo si sono sviluppati molti sistemi di scrittura, indipendentemente l'uno dall'altro²³³: il sistema cuneiforme in Mesopotamia nel 3500 a.C., i geroglifici egiziani nel 3000 a.C. (forse in parte influenzati dalla scrittura cuneiforme), la «scrittura lineare B» minoica o micenea nel 1200 a.C., la scrittura della Valle dell'Indo dal 3000 al 2400 a.C., quella cinese del 1500 a.C., quella maya del 50 d.C., quella azteca del 1400 d.C.

I sistemi di scrittura hanno precedenti complessi: la maggior parte, se non tutti, risale direttamente o meno a qualche tipo di pittografia o forse a volte a un livello ancora più elementare, all'uso di oggetti simbolici. È stato suggerito che la scrittura cuneiforme sumerica, la prima tra quelle conosciute (c. 3500 a.C.), possa essere derivata, almeno in parte, da un sistema che permetteva di registrare le operazioni economiche utilizzando oggetti simbolici d'argilla, racchiusi in piccole capsule cave totalmente chiuse, dette anche «bullae», che recavano all'esterno intaccature corrispondenti agli oggetti contenuti all'interno²³⁴.

In questo modo, i simboli esterni - diciamo ad esempio, sette intaccature - avevano, all'interno, la prova di ciò che rappresentavano - ad esempio, sette piccoli manufatti in argilla, che rappresentavano chiaramente mucche, pecore o altro. Il contesto economico di tale uso prechirografico di oggetti simbolici potrebbe esserci d'aiuto per associarli alla scrittura, poiché il primo sistema cuneiforme, originario della stessa regione delle «bullae», quali che fossero i suoi antecedenti, veniva principalmente utilizzato a fini economici ed amministrativi nelle società urbane. L'urbanizzazione incentivò la tenuta di registrazioni. Solo molto più tardi nella sua storia, la scrittura cominciò ad essere usata per creazioni di tipo immaginativo; come la parola parlata era stata usata nella lirica e nella narrativa, la scrittura cominciò a produrre letteratura nel senso più specifico del termine.

Le immagini possono servire semplicemente come *aides-mémoire*, oppure le si può dotare di un codice che le metta in grado di rappresentare parole specifiche, legate da rapporti grammaticali. La scrittura cinese è ancor oggi fondamentalmente costituita da figure, ma queste sono stilizzate da una complicata codificazione, che ne fa il sistema di scrittura più complesso che il mondo abbia mai conosciuto. La comunicazione pittografica, tipo quella trovata fra i primi indiani d'America e presso altre popolazioni²³⁵, non si sviluppò in una vera e propria scrittura perché il codice rimase troppo variabile. Molte rappresentazioni pittografiche di

oggetti furono utilizzate con funzione mnemonica da gruppi che trattavano di certi argomenti limitati, i quali contribuivano a codificare i rapporti tra le figure. Nemmeno in quei casi tuttavia il significato risultava del tutto chiaro.

A parte i pittogrammi (dove, ad esempio, il disegno di un albero sta a significare la parola «albero»), i sistemi di scrittura sviluppano altri tipi di simbolizzazione. Uno di questi è l'ideogramma, in cui il significato è un concetto non direttamente rappresentato dal disegno, ma stabilito dal codice: ad esempio, nel sistema pittografico cinese un disegno stilizzato di due alberi non rappresenta le parole «due alberi», ma la parola «bosco»; i disegni stilizzati di una donna e di un bambino affiancati rappresentano la parola «bene», e così via. La parola parlata che corrisponde al concetto di donna è [ny], quella che indica il bambino è [dze], quella per il bene è [hau]; l'etimologia figurativa, come avviene in questi casi, non è necessariamente in rapporto con quella fonetica. Coloro che sanno scrivere il cinese si riferiscono alla loro lingua in modo molto diverso da quello di chi la sa solo parlare. In un certo senso i numeri, ad esempio 1, 2, 3, sono ideogrammi interlinguistici (non pittogrammi): rappresentano lo stesso concetto, ma non lo stesso suono, in lingue che hanno parole del tutto diverse per esprimere 1, 2, 3. E anche all'interno del lessico di una data lingua, i segni 1, 2, 3 e così via sono in un certo modo connessi direttamente con il concetto piuttosto che con la parola: i termini per 1 («uno») e 2 («due») si riferiscono ai concetti di «1°» e «2°», ma non alle parole «primo» e «secondo».

Un altro tipo di pittogramma è il rebus (il disegno della pianta del piede, in inglese «sole», potrebbe rappresentare sempre in inglese anche la sogliola «sole», o significare unico, solo - di nuovo «sole» - o indicare l'anima «soul», che ha la stessa pronuncia dei vari «sole» precedenti; e i disegni di un mulino «mill», di un percorso «walk», e di una chiave «key», in questo ordine potrebbero rappresentare la parola «Milwaukee»). Poiché così il simbolo rappresenta in primo luogo un suono, un rebus può essere definito come un tipo di fonogramma. (simbolo sonoro) mediato: il suono non si riferisce ad un segno codificato astratto come una lettera dell'alfabeto, ma al disegno di una delle molte cose che esso esprime.

Ogni sistema pittografico, anche quelli a ideogrammi e rebus, richiede un incredibile numero di simboli. Il cinese è il sistema più vasto, ricco e complesso: il dizionario di cinese K'anghsi comprendeva 40.545 caratteri nel 1716 d.C. Nessun cinese o sinologo li ha mai conosciuti tutti. Pochi fra i cinesi che sanno scrivere, sono in grado di farlo con tutte le parole del cinese parlato che comprendono, per imparare bene questo sistema di scrittura, ci vogliono normalmente circa venti anni. Un tale tipo di scrittura è fondamentalmente elitario e dispendioso in termini di tempo. Non c'è dubbio che i caratteri verranno sostituiti dall'alfabeto romano, non appena tutta la popolazione della Repubblica Popolare Cinese conoscerà la

medesima lingua (« dialetto »): oggi il mandarino viene insegnato ovunque. La perdita sarà enorme per la letteratura, ma mai tanto grande quanto una macchina da scrivere cinese con 40.000 caratteri...

Uno dei vantaggi del sistema pittografico è che le persone che ad esempio parlano diversi «dialetti» cinesi (vere e proprie lingue distinte, reciprocamente incomprensibili, pur avendo la stessa struttura), e che non sono in grado di comprendersi a voce, lo possono invece fare tramite la scrittura. Ogni dialetto ha suoni diversi per un medesimo carattere (o disegno), così come un francese, un vietnamita e un inglese, non riconosceranno mai un numero se pronunciato dall'altro, ma comprenderanno le cifre arabe scritte.

Alcune lingue sono scritte in sillabari, in cui ogni segno rappresenta una consonante e un suono vocalico. Così il sillabario giapponese Katakana ha cinque simboli diversi per *ka*, *ke*, *ki*, *ko*, *ku*, cinque altri per *ma*, *me*, *mi*, *mo*, *mu*, e così via. La lingua giapponese è strutturata in modo da poter utilizzare un sistema di sillabe: le sue parole sono formate da parti costituite sempre da un suono consonantico seguito da uno vocalico (la *n* funziona come semi-sillaba), senza gruppi di consonanti (come troviamo ad esempio nelle parole inglesi «pitchfork», «equipment»). L'inglese, con i suoi molti e diversi tipi di sillabe e i suoi frequenti gruppi consonantici, non potrebbe essere efficacemente sistematizzato in un sillabario. Alcuni sillabari sono meno sviluppati di quello giapponese.

In quello dei Vai della Nigeria, ad esempio, non c'è una piena corrispondenza fra i simboli visivi e le unità sonore, per cui la scrittura fornisce solo una sorta di mappa per l'espressione orale che registra, ed è molto difficile da leggere, anche per chi sappia scrivere bene²³⁶.

Molti sistemi di scrittura sono in realtà ibridi, uniscono due o più principi, come quello giapponese che è sillabico, e inoltre utilizza caratteri cinesi, pronunciati però in un modo diverso dal cinese. Altri sistemi ibridi sono quello coreano che impiega l'*hangul* (un vero e proprio alfabeto, forse il più efficace di tutti gli alfabeti) e caratteri inesi pronunciati alla sua propria maniera; quello egizio antico i cui geroglifici erano composti di pittogrammi, ideogrammi e rebus. La stessa scrittura cinese è ibrida, essendo caratterizzata da un insieme di pittogrammi, ideogrammi, rebus, in varie combinazioni, spesso di estrema complessità e ricchezza culturale e poetica. Proprio perché i sistemi di scrittura tendono ad iniziare con i pittogrammi per evolversi poi in ideogrammi e rebus, forse la maggior parte di quelli non alfabetici è ibrida. La stessa scrittura alfabetica diventa ibrida quando scrive 1 anziché *uno*.

La cosa più notevole a proposito dell'alfabeto è senza dubbio che esso fu inventato una volta sola. Questo avvenne intorno all'anno 1500 a.C., ad opera di una o più popolazioni semitiche nella stessa area geografica in cui due millenni avanti era comparsa la prima di tutte le scritture, quella cuneiforme. (Diringer²³⁷ ne discute le due varianti, quella settentrionale e

quella meridionale). Tutti gli alfabeti del mondo, l'ebraico, l'ugaritico, il greco, il romano, il cirillico, l'arabo, il tamil, il malavaro, il coreano, derivano in un modo o nell'altro dallo sviluppo di quello semitico originario, sebbene, come ad esempio nell'ugaritico e nel coreano, la conformazione delle lettere possa non sempre aver a che vedere con il modello semitico.

L'ebraico e le altre lingue semitiche, ad esempio l'arabo attualmente non hanno lettere per rappresentare le vocali. Un giornale o un libro ebraico ancor oggi contiene soltanto consonanti (e le cosiddette semivocali [j] e [w], che sono in realtà le forme consonantiche di [i] e [u]). La lettera aleph, adattata in alfa dagli antichi greci, che divenne poi la nostra «a» romana, in ebraico e in altri alfabeti semitici non è una vocale ma una consonante, e comporta una chiusura della glottide. In uno stadio avanzato dell'alfabeto ebraico, a molti testi furono aggiunti «punti» vocalici, ossia macchioline e lineette sopra o sotto le lettere per indicare l'esatta vocale, spesso ad uso di chi non capiva molto bene la lingua; oggi in Israele questi «punti» vengono aggiunti alle parole quando si insegna a leggere ai bambini molto piccoli, fino alla terza elementare circa. Le lingue sono organizzate in molti modi diversi, e quelle semitiche tendono a facilitare la lettura, anche se le parole scritte sono formate di sole consonanti.

Questo modo di scrivere, che utilizza solo le consonanti e le semiconsonanti (la y di «you», la w), ha indotto alcuni linguisti²³⁸ a definire, quello che altri chiamano alfabeto ebraico, un sillabario, sillabario non vocalico o «ridotto». Sembra tuttavia un po' forzato vedere come sillaba la lettera ebraica beth (b), mentre in realtà essa rappresenta il fonema [b], a cui il lettore deve aggiungere il suono vocalico richiesto dalla parola e dal contesto. Inoltre, quando si usano i punti vocalici, questi vengono aggiunti alle lettere (sopra o sotto la riga) proprio come le vocali sono unite alle nostre consonanti. Gli israeliani e gli arabi moderni, che su poche cose concordano, sono in questo tutti in egual misura convinti di usare le lettere di un alfabeto. Per comprendere come si sia sviluppata la scrittura a partire dall'oralità, è utile considerare il sistema semitico come un alfabeto di consonanti (e di semivocali) cui i lettori, mentre leggono, semplicemente aggiungono le vocali appropriate.

Detto questo a proposito dell'alfabeto semitico, appare chiaro che i greci fecero qualcosa di grandissima importanza psicologica quando svilupparono il primo alfabeto completo, comprendente anche le vocali. Havelock²³⁹ ritiene che questa trasformazione cruciale della parola da suono a espressione visiva abbia conferito all'antica cultura greca il suo ascendente intellettuale sulle altre culture antiche. Chi leggeva il semitico doveva basarsi su dati testuali e non testuali, doveva cioè conoscere la lingua che stava leggendo per sapere quali vocali doveva inserire fra le consonanti.

La scrittura semitica era ancora profondamente impregnata di una

visione non testuale della vita dell'uomo. L'alfabeto vocalico greco invece aveva già abbandonato quel mondo (come avrebbero fatto le idee di Platone): esso analizzava il suono in maniera più astratta, suddividendolo in componenti puramente spaziali e poteva essere usato per scrivere o leggere anche lingue sconosciute (a parte alcune imprecisioni dovute alle differenze fonetiche fra lingue). Bambini ancora piccoli erano in grado di imparare l'alfabeto greco e un limitato vocabolario; mentre invece, come si è visto, gli scolari israeliani, circa fino alla terza elementare devono essere aiutati, aggiungendo alle scritture dei «punti» vocalici. L'alfabeto greco era democratico, poiché facile per tutti era impararlo, internazionalista, potendo essere usato anche per le lingue straniere. Il successo della lingua greca nell'analisi astratta dell'elusivo mondo del suono e nel trasporlo in equivalenti visivi (non certo in modo perfetto, ma tuttavia completo) rese successivamente possibile la nascita del pensiero analitico.

La struttura della lingua greca, il suo non prevedere, come il semitico, l'omissione delle vocali nella scrittura, si rivelò di enorme vantaggio intellettuale. È stato suggerito da Kerckhove²⁴⁰ che un alfabeto totalmente fonetico favorisca l'attività dell'emisfero cerebrale sinistro, alimentando così, sul piano neurofisiologico, il pensiero astratto, analitico.

Se riflettiamo sulla natura del suono, possiamo capire perché l'alfabeto fosse inventato così tardi e solo una volta. Esso agisce sul suono in modo più diretto di quanto non facciano gli altri tipi di scrittura, trasformandolo immediatamente in equivalenti spaziali e in unità più piccole e analitiche, più maneggevoli del sillabario: invece di un simbolo unico per il suono *ba* esso ha due simboli, *b* ed *a*.

Come è stato già spiegato più sopra, il suono esiste solo nel momento in cui sta svanendo. Non posso aver presente contemporaneamente un'intera parola: mentre pronuncio la seconda parte del termine «esistenza», la prima è già scomparsa. Con l'alfabeto è diverso: esso implica che le parole sono cose e non eventi, ciascuna presente nella sua interità e al tempo stesso sezionabile in piccoli pezzi che possono perfino essere scritti progressivamente e pronunciati all'indietro: «asso» può essere pronunciato «ossa». Se incidiamo la parola «asso» su di un nastro e poi lo facciamo tornare indietro, non otteniamo il suono «ossa» ma qualcosa di completamente diverso che non è né «asso» né «ossa». Un disegno - ad esempio un uccello - non trasforma il suono in spazio, poiché rappresenta un oggetto e non una parola; esso sarà l'equivalente di un certo numero di parole, a seconda della lingua usata per interpretarlo: oiseau, bird, péjaro, Vogel, sae, tordi, «uccello».

Tutti i tipi di scrittura in qualche modo raffigurano le parole come cose, oggetti quieti, segni immobili, disponibili ad essere assimilati con la vista. I rebus o i fonogrammi che occasionalmente appaiono in alcune forme di scrittura pittografica, rappresentano il suono di una parola con l'immagine di un'altra (come nell'esempio usato più sopra del termine inglese «sole»

pianta del piede, che sta anche per il suono «soul» anima). Ma il rebus (fonogramma), sebbene possa rappresentare diverse cose, è comunque il disegno di una sola di esse; l'alfabeto invece, per quanto probabilmente derivi da pittogrammi, ha perso ogni rapporto con le cose in quanto tali: esso rappresenta il suono stesso come una cosa, trasformando l'evanescente mondo sonoro in un quieto, quasi permanente, mondo dello spazio.

L'alfabeto fonetico, inventato dagli antichi semiti e perfezionato dai greci antichi, è di gran lunga il sistema di scrittura più adatto a dare al suono forma visiva. È forse anche fra i principali sistemi di scrittura quello meno dotato di caratteristiche estetiche: per quanto lo si possa scrivere bene, non raggiungerà mai la squisitezza dei caratteri cinesi. È una scrittura democratica, facile da imparare. Quella cinese invece, insieme a molte altre, è elitaria, per apprendere a fondo occorre tempo e agio. Come l'alfabeto abbia carattere democratico lo si può vedere nella Corea del Sud. I testi dei libri e dei giornali coreani sono un miscuglio di parole in scrittura alfabetica e di centinaia di caratteri cinesi differenti, ma i segnali pubblici sono sempre in scrittura alfabetica, leggibile da quasi tutti poiché essa viene padroneggiata completamente già nelle prime classi della scuola elementare. Mentre di solito uno studente non riesce ad apprendere prima della fine della scuola secondaria i 180 *han*, o caratteri cinesi, indispensabili, insieme all'alfabeto, per leggere la maggior parte della letteratura coreana.

Forse il singolo avvenimento di maggior rilevanza nella storia dell'alfabeto ebbe luogo in Corea, quando nel 1443 il re Sejong della dinastia Yi decretò che si studiasse un alfabeto per il coreano. Fino a quel momento questa lingua era stata scritta solo in caratteri cinesi, laboriosamente adattati alle necessità del coreano (ed interagenti con esso), una lingua niente affatto correlata con il cinese (benché da esso abbia preso a prestito molte parole, trasformandole però talmente da renderne la maggior parte incomprensibile a qualsiasi cinese). Migliaia e migliaia di coreani - tutti quelli che sapevano scrivere - avevano passato o passavano la maggior parte della loro vita ad apprendere la complicata chirografia cino-coreana; era difficile che apprezzassero l'avvento di un nuovo sistema di scrittura che avrebbe reso sorpassata la tecnica acquisita con tanto sforzo. Ma la dinastia Yi era potente e il mantenimento del decreto da parte di Sejong di fronte all'anticipazione di una resistenza massiccia fa pensare che la sua volontà dovesse essere piuttosto forte. L'adattamento di un alfabeto ad una determinata lingua di solito richiede molti anni e diverse generazioni. Il gruppo di studiosi incaricati da Sejong approntò invece l'alfabeto coreano in tre anni, un lavoro potente, virtualmente perfetto nel suo adattarsi alla fonemica coreana e con un'estetica simile a quella cinese. Prevedibile era la ricezione di questa notevole impresa: l'alfabeto venne usato solo per scopi pratici, non di studio, triviali. Gli scrittori «seri» continuarono ad usare i caratteri cinesi

che avevano appreso con tanta fatica; la letteratura seria era elitaria e voleva esserlo. Solo nel ventesimo secolo, con una maggiore democratizzazione della Corea, l'alfabeto conquistò il suo attuale prestigio (tuttora ben lungi dall'essere assoluto).

Gli inizi della scrittura

Quando un sistema completo di scrittura, sia esso alfabetico o di qualsiasi altro tipo, inizia a farsi strada dall'esterno verso l'interno di una società, esso dapprima si muove necessariamente in settori ristretti, con effetti diversi. All'inizio, la scrittura è spesso considerata uno strumento di potere magico e segreto²⁴¹; troviamo ancor oggi tracce di questo atteggiamento nell'etimologia di alcune parole, ad esempio «grammarye», grammatica, termine medio inglese, per erudizione libresca, che venne ad assumere il significato di scienza magica ed occulta, emerso poi nell'inglese moderno attraverso una forma dialettale scozzese, «glamor», che significa il potere di operare incantesimi. Una ragazza incantevole è in realtà una «ragazza grammaticale», Il «futhark», l'alfabeto runico medioevale del nord Europa, era comunemente associato con la magia. Frammenti di scrittura vengono oggi usati come amuleti²⁴², ma possono acquistare valore solo per la meravigliosa permanenza che conferiscono alle parole. Il romanziere nigeriano Chinua Achebe descrive come, in un villaggio Ibo, l'unico uomo che sapeva leggere ammassasse in casa sua ogni sorta di materiale stampato: giornali: scatole di cartone, ricevute²⁴³: tutto gli sembrava troppo importante per essere gettato via.

Alcune società caratterizzate da una conoscenza limitata della scrittura l'hanno spesso giudicata pericolosa per il lettore incauto, richiedendo la mediazione tra lettore e testo di qualche figura carismatica come un guru²⁴⁴, oppure limitandola a gruppi speciali, ad esempio il clero²⁴⁵.

Si può pensare che i testi abbiano un intrinseco valore religioso: certi analfabeti ritengono di trarre profitto strofinando il libro sulla fronte, o facendo ruotare dei cilindri su cui sono incise preghiere che essi non sanno leggere. I monaci tibetani erano soliti sedere sulle rive dei torrenti «stampando pagine di formule e di incantesimi sulla superficie dell'acqua con blocchetti di legno»²⁴⁶. Sono noti gli ancora fiorenti «culti delle navi da carico» di alcune isole del Pacifico meridionale: gli analfabeti o i semianalfabeti pensano che le polizze di carico, le ricevute e quanto altro è relativo al traffico marittimo, siano strumenti magici che permettono alle navi di attraversare il mare, ed elaborano rituali manipolando i testi scritti nella speranza che queste entrino in loro possesso. Havelock ha individuato nella cultura dell'antica Grecia un modello di alfabetizzazione ristretta, comune anche a molte altre culture: poco dopo l'introduzione della scrittura si sviluppa un vero e proprio «mestiere della scrittura»²⁴⁷. A questo stadio, essa viene praticata da artigiani specializzati, cui gli altri si rivolgono per scrivere lettere o documenti, così come si rivolgerebbero a

un muratore per costruire una casa, o a un maestro d'ascia per una barca. Tale era lo stato delle cose nei regni dell'Africa Occidentale, ad esempio il Mali, dal Medioevo fino oltre l'inizio del nostro secolo²⁴⁸. A questo stadio, l'individuo non ha bisogno di saper leggere e scrivere più di quanto non debba saper svolgere qualsiasi altra attività. Solo nell'antica Grecia, verso l'epoca di Platone, più di tre secoli dopo l'introduzione dell'alfabeto, si superò questo stadio e la scrittura si diffuse finalmente tra la popolazione greca, venendo sufficientemente interiorizzata da influire in modo esteso sui processi intellettivi²⁴⁹.

Le proprietà fisiche degli antichi materiali per scrivere incoraggiavano il permanere degli amanuensi²⁵⁰. Al posto della carta fatta a macchina, dalla superficie liscia, al posto delle penne biro che durano relativamente a lungo, uno scrittore antico aveva a disposizione un equipaggiamento tecnologico meno duttile: scriveva su mattoni d'argilla umida o pelli d'animale (pergamena, cartapecora, da cui venivano raschiati via grasso e pelo) spesso ammorbidite con la pomice e sbiancate col gesso, di frequente riutilizzate dopo aver raschiato il testo precedente (palinsesti). Oppure disponevano di scorza d'albero, papiro (la migliore di quasi tutte le superfici, ma ancora rozzo alla luce degli standard della tecnologia avanzata), foglie secche, cera stesa su tavolette di legno con cardini a dittico, e portate alla cintura (le tavolette erano usate per annotazioni, e la cera poteva essere rispianata a ogni nuovo uso), bastoncini di legno²⁵¹ e altre superfici di legno o pietra. Non c'era la cartoleria all'angolo che vendeva blocchetti di carta, non c'era carta. Per scrivere, gli scribi usavano vari tipi di stili: le penne d'oca che dovevano essere continuamente tagliate e appuntite con quello che ancor oggi si chiama il «temperino», i pennelli (in particolare nell'Asia Orientale), o vari altri strumenti atti a incidere superfici e/o a spargere inchiostro o colore. Gli inchiostri fluidi venivano mescolati in vario modo e preparati per l'uso all'interno di corna bovine cave o in altri contenitori resistenti agli acidi, oppure - pratica comune nell'Asia Orientale - i pennelli venivano bagnati e battuti leggermente su blocchetti di inchiostro asciutto, come nella pittura ad acquerello.

Per lavorare con questi materiali, era necessaria una certa abilità meccanica, e non tutti gli «scrittori» l'avevano a tal punto da poter affrontare una lunga composizione. La carta, che rese più facile la scrittura, pur fabbricata a mano in Cina probabilmente già nel II secolo a.C. e diffusa dagli Arabi in Medio Oriente nell'VIII secolo dell'era cristiana, in Europa non fu prodotta prima del XII secolo.

L'abitudine a pensare ad alta voce favorisce la dettatura, ma lo stesso fa la chirografia. Nell'atto fisico della scrittura, diceva nel Medioevo l'inglese Orderic Vitalis, «l'intero corpo è al lavoro»²⁵². Durante tutto il Medioevo, in Europa, gli autori si servirono spesso di scrivani; essi, fin dall'antichità, componevano certo anche per iscritto, cioè elaboravano i propri pensieri con la penna in mano, specie per composizioni brevi, ma questa pratica si

diffuse, per le lunghe composizioni letterarie, in tempi diversi a seconda delle diverse culture. Era ancora un fenomeno raro nell'Inghilterra dell'XI secolo, e là dove era presente si inseriva ancora in un contesto psicologico orale. Nell'XI secolo Eadmer di St. Albans dice che quando egli componeva per iscritto, aveva la sensazione di stare dettando a se stesso²⁵³. S. Tommaso d'Aquino, che scriveva da sé i propri manoscritti, diede alla sua *Summa theologiae* una forma quasi orale: ogni sezione, o «domanda», inizia con un elenco di obiezioni contro la posizione che prenderà Tommaso, poi questa viene dichiarata, e infine egli risponde alle obiezioni. Nello stesso modo i primi poeti dovevano scrivere poesie immaginando di declamarle in pubblico. Forse nessun romanziere scrive oggi un romanzo immaginando di declamarlo ad alta voce, anche quando sia pienamente consapevole degli effetti sonori delle sue parole. Una profonda conoscenza della scrittura alimenta una composizione realmente « scritta », in cui l'autore mette assieme le parole sulla carta, dando così al pensiero contorni diversi da quelli dell'oralità. Più avanti si dirà (cioè, si scriverà) ancora degli effetti della scrittura sui processi mentali.

Dalla memoria alla registrazione scritta

Una cultura può non tenere la scrittura in gran considerazione, anche molto tempo dopo aver iniziato ad usarla. Gli alfabetizzati oggi sono generalmente convinti che, su eventi passati, le registrazioni scritte forniscano prove più sicure delle parole parlate, specie in tribunale. Le culture antiche, che conoscevano la scrittura ma ancora non l'avevano pienamente interiorizzata, hanno invece spesso dichiarato il contrario. Il credito accordato alle testimonianze scritte variava senza dubbio da cultura a cultura, ma l'accurata casistica presentata da Clanchy sull'uso della scrittura a fini amministrativi nella Inghilterra dell'XI e XII secolo²⁵⁴ ci dà un esempio istruttivo di quanto l'oralità possa attardarsi in presenza della scrittura, e persino in ambiente amministrativo.

Clanchy scopre che, nel periodo da lui studiato, «i documenti non ispiravano un'immediata fiducia»²⁵⁵: occorrerà convincere la gente che la scrittura avrebbe migliorato i vecchi metodi orali tanto da giustificare le spese e la noiosa tecnica che essa implicava. Prima dell'uso dei documenti, la testimonianza orale collettiva bastava generalmente a stabilire, per esempio, l'età degli eredi feudali. Per porre fine a una disputa scoppiata nel 1127 intorno ai diritti doganali del porto di Sandwich reclamati sia dall'Abbazia agostiniana di Canterbury che da Christ Church, fu scelta una giuria formata da dodici uomini di Dover e da altrettanti di Sandwich: «uomini anziani, maturi e saggi, con una buona memoria». Ogni giurato affermò di aver saputo quello che diceva «dai suoi antenati»; «l'ho visto e udito fin dalla mia gioventù», le imposte andavano a Christ Church²⁵⁶. Essi, cioè, ricordavano in pubblico ciò che altri prima di loro avevano ricordato.

Le testimonianze orali godevano di una maggiore credibilità di quelle scritte, poiché potevano essere messe in discussione, e chi le forniva doveva essere pronto a difenderle, mentre non era così per i testi scritti (questa, si ricorderà, era una delle obiezioni mosse da Platone alla scrittura). I metodi notarili di autenticazione dei documenti furono adattati ai testi scritti, ma si svilupparono tardi nelle culture alfabetizzate, e molto più tardi in Inghilterra che in Italia²⁵⁷. Gli stessi documenti scritti venivano spesso autenticati, non per iscritto, ma mediante oggetti simbolici, come ad esempio un coltello legato al documento con una cinghia di pergamena²⁵⁸. In realtà, gli stessi oggetti simbolici da soli potevano essere riutilizzati per i passaggi di proprietà. All'incirca nel 1130, Thomas de Muschamps donò ai monaci di Durham la sua proprietà di Hetherslaw offrendo la propria spada su un altare²⁵⁹. Anche dopo la

comparsa del *Domesday Book*, il primo libro del catasto inglese, e dopo il contemporaneo incremento delle documentazioni scritte, la storia dell'Earle Warrenne mostra quanto persistente fosse ancora la mentalità orale: egli infatti esibì, davanti ai giudici durante il regno di Edoardo I (1272-1306), non un documento ma «una spada antica e arrugginita», protestando che i suoi antenati erano venuti con Guglielmo il Conquistatore a prendere l'Inghilterra con la spada, e che con la spada egli avrebbe difeso le sue terre. Clanchy osserva²⁶⁰ che il racconto presenta alcune incongruenze, ma nota anche che il suo persistere attesta una mentalità più antica, familiare con il valore di testimonianza dei doni simbolici.

I primi contratti scritti riguardanti trasferimenti di proprietà terriera in Inghilterra originariamente non erano nemmeno datati²⁶¹ e, probabilmente, per ragioni varie. Clanchy ne suggerisce una, la principale: «mettere la data implicava, da parte dello scriba, il dover esprimere una opinione riguardo alla propria collocazione nel tempo», e ciò voleva dire scegliere un punto di riferimento. Ma quale? Dalla creazione del mondo? O dalla crocifissione di Cristo? Oppure dalla sua nascita? I pontefici datavano i documenti dalla nascita di Cristo, ma non era forse un atto di presunzione farlo per un documento secolare? Nelle odierne culture tecnologiche avanzate, viviamo ogni singolo giorno entro uno schema temporale calcolato in modo astratto e applicato da milioni di orologi e di calendari a stampa. Nell'Inghilterra del XII secolo non c'erano orologi, e non c'erano calendari da muro o da scrivania.

Prima che la scrittura venisse profondamente interiorizzata grazie alla stampa, le persone non si sentivano in ogni singolo istante della loro vita situate in un tempo astratto, calcolato artificialmente. È improbabile che molti nell'Europa occidentale durante il Medioevo, e persino durante il Rinascimento, sapessero in quale anno stavano vivendo; perché avrebbero dovuto? L'indecisione stessa sul momento da cui far partire il computo del tempo, indicava quanto la questione fosse futile. In una cultura senza giornali e senza altro materiale datato, che senso avrebbe avuto per molti conoscere l'anno in corso? Il numero astratto sul calendario non aveva riferimenti concreti nella vita reale, i più nemmeno sapevano, né cercavano di sapere, quando fossero nati.

I documenti scritti inoltre, venivano senza dubbio in qualche modo accomunati ai doni simbolici, come le spade o i coltelli, e questi erano identificabili dall'aspetto. Essi poi venivano regolarmente contraffatti, perché apparissero come voleva il tribunale²⁶², e questa operazione, osserva Clanchy, non era eseguita da «devianti occasionali che agivano ai margini della pratica legale», ma da «esperti culturalmente preparati del XII secolo». Dei 164 documenti di Edoardo il Confessore tutt'ora esistenti, 44 sono certamente contraffatti, e solo 64 di sicuro autentici; mentre i rimanenti possono appartenere all'uno o all'altro gruppo.

Minimi sono invece gli errori riportati da Clanchy, risultanti dalle procedure economiche e giuridiche ancora radicalmente orali, poiché il passato lontano era per lo più inaccessibile: «la verità ricordata era... elastica e veniva aggiornata»²⁶³. Come si è visto negli esempi che trattano dell'attuale Nigeria e del Ghana²⁶⁴, all'interno di una economia di pensiero orale, gli argomenti che riguardano il passato e che non hanno più un diretto legame col presente cadono comunemente nell'oblio. La legge consuetudinaria, ripulita dal materiale non più in uso, veniva automaticamente aggiornata, mantenendosi in questo modo giovane, e apparendo così, paradossalmente, inevitabile e dunque molto vecchia²⁶⁵. Le persone la cui visione del mondo si è formata mediante una profonda conoscenza della scrittura devono ricordarsi che nelle culture orali il passato non è sentito come un terreno cosparso di «fatti» o pezzetti di informazioni verificabili e discussi. Esso è piuttosto il dominio degli antenati, fonte risonante di una consapevolezza rinnovatrice, che agisce sull'esistenza presente, senza elementi discreti e sezionabili, senza elenchi, documenti o cifre.

Goody²⁶⁶ ha esaminato dettagliatamente la significanza poetica degli elenchi e delle tabelle, di cui il calendario è un esempio. La scrittura permette un tale apparato, essa fu in un certo senso inventata per creare degli elenchi: la stragrande maggioranza di quanto è registrato nel più antico sistema che conosciamo, quello cuneiforme dei Sumeri che ebbe origine intorno al 3500 a.C., è composto da libri di conti. Le culture orali primarie collocano in genere il loro equivalente degli elenchi, nella narrativa, come nel caso dei cataloghi delle navi e dei capitani nell'Iliade (II 461-879): non si tratta di una registrazione oggettiva, ma di una dimostrazione operativa in un racconto di guerra. Nel testo del Torah, che trasferì in forma scritta moduli di pensiero ancora fondamentalmente orali, l'equivalente della geografia (che stabilisce i rapporti fra luoghi) è espresso mediante la narrazione formulaica di un'azione (Numeri, 33: 16-18): «Partirono dal deserto del Sinai e s'accamparono a Kibrot-Attaavà. Partirono da Kibrot-Attaavà e s'accamparono ad Aserot. Partirono da Aserot e s'accamparono a Retma», e così via per molti versi. Anche le genealogie in una tradizione orale sono comunemente di tipo narrativo: al posto di un elenco di nomi troviamo una serie di «generò» come: «Irad generò Maviael; Maviael generò Matusael; Matusael generò Lamec» (Genesi 4: 18). Questo modo di raggruppare denriva in parte dalla tendenza dell'oralità ad usare formule, in parte dalla sua pratica di servirsi di equilibri ritmici per favorire la memorizzazione (il ricorrere del soggetto-predicato-oggetto produce un ritmo che aiuta la memoria e che manca in una semplice serie di nomi), e in parte dalla sua preferenza per il narrare invece del semplice giustapporre (le persone non sono immobili come una fila di poliziotti allineati, ma fanno qualcosa, cioè «generano»).

Questi brani della Bibbia sono ovviamente registrazioni scritte, ma

derivano da una sensibilità e da una tradizione costituitesi su basi orali; essi non vengono sentiti come oggetti, ma come ricostruzioni di eventi nel tempo. Le sequenze comunicate oralmente sono sempre atti avvenuti nel tempo, e pertanto impossibili da «esaminare», non essendo presentate in modo visivo ma piuttosto come espressioni orali che vengono udite. In una cultura orale primaria, o in una cultura che mantenga forti residui di oralità, persino le genealogie non sono «elenchi» di dati: ma piuttosto «la memoria di canzoni cantate». I testi hanno un carattere più oggettivo, essendo immobilizzati nello spazio visivo, e potendo essere sottoposti a quello che Goody chiama l'«analisi retrospettiva»²⁶⁷. Goody mostra dettagliatamente come, quando gli antropologi collocano su una superficie scritta o stampata gli elenchi di quanto hanno trovato nei miti orali (*clan*, regioni della terra, tipi di venti, e così via), essi in realtà deformino il mondo mentale in cui questi vivono la propria esistenza. L'appagamento che i miti procurano non è consono alle tabelle.

Naturalmente, gli elenchi del tipo discusso da Goody sono utili se siamo consapevoli della distorsione che inevitabilmente apportano. La presentazione visiva di parole nello spazio ha una sua propria economia, sue proprie leggi di movimento e di struttura. A seconda dei diversi sistemi di scrittura, i testi nel mondo sono letti variamente da destra a sinistra, da sinistra a destra, o dal basso verso l'alto, e ciò che dicono viene assimilato al corpo umano. Il termine «capitolo» deriva dal latino *caput*, «testa», da cui l'inglese «heading» e l'italiano «testata, intestazione». Le pagine non hanno solo un «capo», ma anche dei piedi per le note «a piè» di pagina. Si fa riferimento a quanto detto «sopra» o «sotto» in un testo per intendere molte pagine indietro o avanti. Il significato dei concetti di verticale e orizzontale in un testo merita poi uno studio approfondito. Kerckhove²⁶⁸ suggerisce che lo sviluppo dell'emisfero sinistro fosse alla base del passaggio, nell'antica scrittura greca, dal movimento da destra a sinistra al movimento bustrofedico (come quello dell'aratro trainato da buoi, con una riga verso destra, poi un giro dell'angolo e l'altra verso sinistra con le lettere invertite a seconda della direzione della riga), poi allo stile stoichedon (righe verticali), e infine a quello da sinistra verso destra su una riga orizzontale. Quest'ordine riflette un mondo totalmente diverso da quanto ha a che vedere con la sensibilità orale, la quale non poteva operare con «intestazioni» o con la linearità verbale. In tutto il mondo, l'alfabeto, inesorabile ed efficiente riduttore del suono in termini di spazio, organizza le nuove sequenze spaziali: i suoi elementi discreti sono contrassegnati con *a*, *b*, *c*, e così via, ad indicare che sono in sequenza, e persino i primi scritti poetici vengono composti in modo che la prima lettera della prima parola di ogni verso segua l'ordine progressivo dell'alfabeto. L'alfabeto, come semplice sequenza di lettere, è un ponte fra la mnemonica orale e quella scritta: la sequenza delle sue lettere è in genere memorizzata oralmente, e poi usata per ricordare i vari materiali in

modo largamente visivo, come avviene negli indici.

I documenti che allineano gli elementi del pensiero, non in una semplice fila ma simultaneamente in tabelle secondo un ordine orizzontale o incrociato, rappresentano uno schema mentale ancora più lontano dai processi cognitivi dell'oralità di quanto non lo siano gli elenchi. L'uso estensivo delle liste e delle tabelle, così comune nelle nostre culture tecnologiche avanzate, è un esito non solo della scrittura ma della profonda interiorizzazione della stampa²⁶⁹.

La dinamica testuale

La condizione delle parole in un testo è molto diversa da quella in un discorso orale. Sebbene esse, magari nell'immaginazione, si rapportino al suono o, più precisamente, ai fenomeni che esse codificano e siano altrimenti prive di significato, le parole scritte sono isolate dal contesto in cui hanno origine quelle parlate. La parola, nel suo habitat naturale che è quello orale, fa parte del presente della realtà e dell'esistenza. L'espressione orale è indirizzata da un individuo reale, vivente, a un altro o a più individui ugualmente reali e viventi, in un momento specifico e in un ambiente preciso che include sempre molto di più delle semplici parole. Le parole parlate sono modificazioni di una situazione complessiva: esse non si presentano mai da sole, in un contesto esclusivamente verbale.

Mentre le parole in un testo scritto appaiono da sole, e chi sta componendo, chi sta scrivendo qualcosa è anche solo. La scrittura è un'operazione solipsistica. Io sto scrivendo un libro che spero sarà letto da centinaia di migliaia di persone e per fare questo devo essere isolato da tutti. Scrivendo questo libro, ho lasciato detto che sono «fuori» per ore e giorni interi, in modo che nessuno, compresi quelli che probabilmente leggeranno il libro, possa interrompere la mia solitudine.

In un testo, persino le parole che vi appaiono non posseggono appieno le loro qualità foniche. Nel linguaggio orale, una parola deve essere espressa con una certa intonazione o tono di voce a seconda delle circostanze: vivace, emozionata, tranquilla, adulatoria, rassegnata, e così via. È impossibile pronunciare una parola senza alcuna intonazione. In un testo scritto la punteggiatura può segnalare il tono solo in modo minimo: un punto interrogativo o una virgola, ad esempio, generalmente richiedono un leggero innalzamento della voce. Qualche indizio extratestuale può venire dalla tradizione scritta come è adottata e adattata da critici abili, ma questi non saranno mai precisi. Gli attori passano ore ed ore prima di decidere come pronunciare le parole del testo che hanno di fronte. Un dato brano potrebbe essere gridato da un attore, e mormorato da un altro.

Manca un contesto extratestuale non solo per i lettori ma anche per lo scrittore; per questo la scrittura è un'attività normalmente più tormentosa di una presentazione orale fatta ad un pubblico reale. «Il pubblico dello scrittore è sempre una finzione»²⁷⁰; lo scrittore deve stabilire una parte in cui lettori, assenti e spesso sconosciuti, possano proiettare se stessi. Anche quando scrivo a un mio caro amico devo inventare una sorta di stato d'animo, cui mi aspetto egli si conformi. E parimenti il lettore deve inventarsi chi scrive. Quando il mio amico legge la mia lettera, io posso

essere ormai di tutt'altro umore rispetto a quando l'ho scritta, potrei in realtà anche essere già morto. Perché un testo riferisca il suo messaggio, non importa se l'autore sia vivo o morto; la maggior parte dei libri oggi esistenti sono stati scritti da persone che ora sono morte; viceversa, l'espressione orale proviene sempre dai vivi.

Persino in un diario indirizzato a me stesso io devo inventarmi colui al quale mi rivolgo. In effetti il diario richiede, in un certo qual modo, che sia chi parla, sia chi legge entrino nella finzione narrativa. Scrivere è sempre una imitazione del parlare, e in un diario io fingo di parlare a me stesso. Ma in realtà non parlo mai a me stesso in questo modo, né potrei farlo senza la scrittura, tanto meno senza la stampa. Il diario è una forma letteraria molto recente, addirittura sconosciuta fino al XVII secolo²⁷¹. La verbalizzazione delle fantasticherie solipsistiche che esso implica è il prodotto di una struttura mentale modellata dalla cultura della stampa. Per quale «me stesso» sto scrivendo? Per il me stesso di oggi? Per come sarò tra dieci anni, o per come spero di diventare? Per me stesso come credo di essere, o piuttosto come voglio che gli altri mi vedano? Domande come queste assillano gli autori di diari, e spesso fanno sì che essi li lascino incompiuti. A un certo punto l'autore del diario non riesce più a convivere con la sua finzione.

Il modo in cui i lettori entrano nella finzione narrativa è la parte nascosta dell'iceberg della storia letteraria, mentre quella emersa è la storia dei generi, del trattamento dei personaggi e della trama. Gli scritti antichi aiutavano il lettore a darsi una collocazione: il materiale filosofico, ad esempio, veniva presentato attraverso dialoghi, come quelli di Socrate nelle opere di Platone, che il lettore poteva immaginare di stare origliando; gli episodi poteva immaginare di udirli insieme ad un pubblico, in giornate successive. Più tardi, nel Medioevo, i testi filosofici e quelli teologici furono presentati sotto forma di obiezioni e risposte, in modo che il lettore potesse immaginare una disputa orale. Boccaccio e Chaucer mostrarono al lettore gruppi di uomini e donne che raccontavano storie a turno creando cioè la cosiddetta «cornice narrativa» in modo che il lettore potesse immaginare di far parte della compagnia di chi ascoltava. Ma chi parla, e a chi, in romanzi come *Orgoglio e pregiudizio*, *Il rosso e il nero* e *Adam Bede*? I romanzieri del XIX secolo, mille volte ripetono «caro lettore», come per ricordare a se stessi che non stanno raccontando una storia, ma la stanno scrivendo, e in essa autore e lettore fanno fatica a collocarsi. La psicodinamica della scrittura maturò molto lentamente nella narrativa.

E quale può essere il lettore che si riconosca in *Finnegan's wake*? Soltanto un lettore e di un particolare tipo fittizio. La maggior parte di chi legge non può e non vuole riconoscersi nel lettore richiesto da Joyce. C'è chi segue corsi all'università per imparare ad entrare nella finzione joyciana ma, per quanto questo testo sia decisamente orale, nel senso che lo si può leggere bene ad alta voce, questa e il suo ipotetico ascoltatore

non si adattano ad alcun ambiente realistico possibile, ma solo al contesto immaginativo dell'opera, che prevede una conoscenza della .tradizione scritta e di quella della stampa, dalle quali essa emerge. *Finnegan's Wake* è stato scritto per essere stampato: con la sua ortografia e con i suoi usi idiosincratici, sarebbe praticamente impossibile riprodurlo a mano con accuratezza, in più copie. Non c'è mimesi, qui, in senso aristotelico, se non ironicamente. In realtà la scrittura è il vivaio dell'ironia, e più a lungo dura la tradizione della scrittura (e della stampa), più cresce l'ironia²⁷².

Distanza, precisione, grafoletti e i megavocabolari

Il distanziamento operato dalla scrittura sviluppa nella verbalizzazione un nuovo tipo di esattezza, poiché l'allontana dal ricco ma caotico contesto esistenziale di gran parte dell'espressione orale. Le esecuzioni orali possono fare colpo per la loro magniloquenza e saggezza, sia se sono lunghe, come nella narrativa tradizionale, sia se sono brevi come nei proverbi. Ciò nonostante, la loro saggezza ha a che fare con un contesto sociale complessivo relativamente infrangibile; il linguaggio e il pensiero dell'oralità non sono certo notevoli per precisione analitica. Ogni tipo di linguaggio e di pensiero è fino a un certo punto analitico, poiché spezza il denso continuum dell'esperienza, ossia la «grande, rumorosa, perfetta confusione», come la chiamava Willam James, in sezioni, in segmenti significativi. Ma a maggior ragione le parole scritte rafforzano l'analisi, poiché si richiede loro qualcosa in più. Per farsi capire senza gesti, senza espressione viso, senza intonazione, senza nemmeno un ascoltatore reale, è necessario prevedere accuratamente tutti i significati possibili che una frase può avere per ogni possibile lettore in ogni possibile situazione, e di conseguenza è necessario usare un linguaggio chiaro, poiché manca un contesto. La necessità di una tale squisita circospezione rende lo scrivere quell'attività tormentosa che essa comunemente è.

L'«analisi retrospettiva», come la definisce Goody²⁷³, dà la possibilità di eliminare dal testo scritto le eventuali incongruenze²⁷⁴, di scegliere le parole con selettività e riflessione, investendo pensiero e parole di nuove capacità discriminatorie. In una cultura orale invece, il flusso delle parole e il corrispondente flusso del pensiero - la *copia* propugnata in Europa dai retori dell'antichità classica fino a tutto il Rinascimento - tendono a superare le incongruenze ignorandole. Se nella comunicazione scritta le parole si possono anche cambiare o eliminare, cancellare, nulla di tutto ciò avviene nell'esecuzione orale: non è possibile cancellare una parola una volta detta, le correzioni non fanno sparire la parola inopportuna o l'errore, ma possono solo giustapporvi una negazione in una sorta di *patchwork*. Il *bricolage*, che Lévi-Strauss²⁷⁵ trova caratteristico del pensiero «primitivo» o «selvaggio», può essere visto in questa luce, come dovuto all'oralità. Correggersi durante una esecuzione orale, può essere controproducente, potrebbe togliere credibilità all'oratore; di conseguenza, è meglio ridurre al minimo le correzioni, o eliminarle del tutto. Nella comunicazione scritta, invece, le correzioni sono molto utili e per niente controproducenti, poiché come può il lettore anche solo venire a sapere che sono state fatte?

Naturalmente, una volta interiorizzato il senso della precisione e dell'esattezza analitica introdotte dalla cultura chirografica, esso può di nuovo riflettersi sul discorso orale, ed è quanto accade. Sebbene il pensiero di Platone sia espresso in forma dialogica, la sua squisita precisione è dovuta agli effetti della scrittura sui processi cognitivi. I suoi dialoghi sono in realtà testi scritti, organizzati in forma appunto dialogica, ma chirograficamente controllati, che dialetticamente ricercano un chiarimento analitico delle problematiche da lui ereditate in una forma orale e quindi totalizzante, narrativa e non analitica.

In *The Greek Concept of Justice. From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*²⁷⁶, Havelock tratta di questo processo che Platone portò a compimento. In nessuna cultura puramente orale che si conosca troviamo un procedere analitico del tipo di quello che Platone applica al concetto astratto di giustizia. Similmente, il micidiale appuntarsi ciceroniano contro le argomentazioni e le debolezze degli avversari, è opera di una mente letterata, sebbene si sappia che egli non scriveva le sue orazioni prima, ma dopo averle pronunciate²⁷⁷. Le disputazioni orali squisitamente analitiche, che avevano luogo nelle università medievali e nella tarda tradizione scolastica, fino al secolo attuale²⁷⁸, erano opera di menti affinate dalla scrittura, dalla lettura e dal commento, orale o scritto, del testi.

Separando il soggetto dall'oggetto della conoscenza²⁷⁹, la scrittura permette un'introspezione sempre più articolata, e come mai avvenne prima apre la psiche non solo al mondo esterno e oggettivo, separato da essa, ma anche all'io interiore di fronte al quale il mondo oggettivo si pone. La scrittura permette le grandi tradizioni religiose che si basano sull'introspezione, come quella buddista, la giudaica, la cristiana e l'islamica. Queste religioni hanno dei testi sacri, mentre i Greci e i Romani antichi conoscevano la scrittura e la usavano per la filosofia e la scienza, ma non composero testi sacri paragonabili ai Veda, alla Bibbia o al Corano, e la loro religione non riuscì a stabilirsi nei recessi della psiche che la scrittura aveva aperto. Per loro, essa fu solo una risorsa letteraria garbata ed arcaica, ad uso di scrittori come Ovidio, e rimase un'intelaiatura di riti esteriori, da cui era assente ogni significato personale e immediato.

In una medesima lingua, la scrittura sviluppa codici linguistici diversi da quelli orali. Basil Bernstein²⁸⁰ distingue tra il «codice linguistico ristretto», o «lingua ubblica», dei dialetti inglesi parlati dalle classi inferiori in Gran Bretagna e il «codice linguistico elaborato», o «lingua privata», dei dialetti parlati dalle classi medie e agiate. Walt Wolfram²⁸¹ aveva precedentemente osservato analoghe differenze tra l'inglese dei neri americani e l'americano standard. In contesti che sono familiari e condivisi sia da chi parla sia da chi ascolta il codice linguistico ristretto può essere espressivo e preciso tanto quanto quello elaborato, ma dovendo invece trattare di argomenti non familiari in modo preciso e significativo, esso non sarà sufficiente; occorrerà un codice linguistico elaborato. Il codice

ristretto ha evidentemente un'origine e un'utilizzazione in gran parte orale e, come il pensiero e l'espressione orale in genere, opera in modo contestuale, vicino alla realtà umana: il gruppo che lo usava, e che Bernstein aveva esaminato, era composto da ragazzi, privi di istruzione scolastica superiore e che facevano i fattorini. Essi si esprimevano in modo formulaico, e legavano assieme i pensieri, non mediante frasi subordinate, ma «come palline in un pallottoliere»²⁸²; è qui chiaramente riconoscibile il sistema formulaico e aggregativo della cultura orale. Il codice elaborato si è necessariamente formato con l'aiuto della scrittura, e - per una elaborazione maggiore - della stampa. Il gruppo di Bernstein che usava questo codice era costituito da individui provenienti dalle sei migliori scuole private inglesi, che forniscono l'istruzione più intensiva nella lettura e nella scrittura²⁸³. I codici linguistici «ristretto» ed «elaborato» di cui parla Bernstein, potrebbero essere ribattezzati rispettivamente «codice basato sull'oralità» e «codice basato sulla scrittura». Olson²⁸⁴ ha mostrato come l'oralità deleghi il significato per lo più al contesto, mentre la scrittura lo concentri nel linguaggio stesso.

La scrittura e la stampa sviluppano tipi particolari di dialetti. La maggior parte delle lingue non sono mai state affidate alla scrittura, come si è visto all'inizio di questo libro, ma altre, o più esattamente certi dialetti, hanno investito molto in essa. Spesso, come in Inghilterra, in Germania e in Italia, dove si trovano un certo numero di dialetti, un dialetto regionale si è sviluppato chirograficamente più degli altri per motivi economici, politici, religiosi o di altro genere, ed è infine diventato la lingua nazionale. In Inghilterra questo è quanto accadde al dialetto delle classi agiate di Londra; in Germania all'alto tedesco, in Italia al toscano. Se è vero che in origine erano tutti dialetti regionali e/o di classe, la loro condizione di lingue nazionali controllate dalla scrittura li ha però resi diversi da quelli non scritti intensivamente. Come ha osservato Guxman²⁸⁵, una lingua nazionale scritta deve essere stata isolata dalla sua base dialettale originaria, aver scartato certe forme dialettali e svuotato vari strati lessicali da fonti non dialettali, e infine aver creato certe peculiarità sintattiche. Questo tipo di linguaggio scritto è stato appropriatamente definito da Haugen²⁸⁶ «grafoletto».

Un grafoletto moderno come l'inglese, è stato elaborato nel corso di secoli, all'inizio e con grande impegno, pare, nella corte di giustizia del Lord Cancelliere di Enrico V²⁸⁷, poi da teorici normativi, da grammatici, da lessicografi, e da altri. È stato tramandato massicciamente in forma scritta e a stampa, e ora anche per mezzo dei calcolatori in modo che chi oggi conosce questo grafoletto, può facilmente stabilire contatti non solo con milioni di altre persone, ma anche con il pensiero dei secoli passati, poiché gli altri dialetti inglesi, così come migliaia di lingue straniere, sono interpretati nel grafoletto. In questo senso, esso comprende tutti gli altri dialetti, li spiega come loro stessi non sono in grado di fare. Il grafoletto

porta il segno dei milioni di intelletti che lo hanno usato per condividere le loro conoscenze. In esso, è stata inserita una quantità di vocaboli impossibile per una lingua orale. Nella prefazione al *Webster's Third New International Dictionary* (1971) si dice che le parole incluse avrebbero potuto essere «molte volte» di più delle 450.000 che il dizionario effettivamente contiene. Supponendo che «molte volte» Significhi almeno tre volte, e arrotondando le cifre, ne ricaviamo che i curatori avevano a disposizione qualcosa come un milione e mezzo di parole usate nell'inglese stampato. Le lingue e i dialetti orali possono sopravvivere con forse soltanto cinquemila parole, o anche meno.

La ricchezza lessicale dei grafoletti ha inizio con la scrittura, ma deve il suo completo sviluppo alla stampa, poiché le risorse di un grafoletto moderno sono disponibili soprattutto attraverso i dizionari. Liste limitate di parole di vario genere si trovano a partire dai tempi più antichi della storia della scrittura²⁸⁸, ma fino a che la stampa non prese piede, in nessuna lingua esistevano dizionari che offrissero un rendiconto sufficientemente ampio delle parole da usare. È facile capirne la ragione, se si pensa cosa significherebbe fare anche solo poche dozzine di copie scritte a mano, e relativamente accurate, del *Webster's Third* o anche del molto più ridotto *Webster's New Collegiate Dictionary*; dizionari come questi sono lontani anni luce dal mondo delle culture orali. Niente mostra con più chiarezza come la scrittura e la stampa alterino le strutture mentali.

Là dove esistono i grafoletti, quando si parla di grammatica e di uso «corretto», generalmente si intende quelli del grafoletto stesso, escludendo la grammatica e l'uso degli altri dialetti. Poiché il grafoletto è scritto o stampato, gli si attribuisce uno speciale potere normativo al fine di tenere ordine nella lingua, dato infatti che le basi sensorie del concetto stesso di ordine sono largamente visive²⁸⁹. Ma quando la grammatica degli altri dialetti di una data lingua presenta varianti rispetto a quella del grafoletto, i dialetti non sono sgrammaticati, semplicemente usano una grammatica diversa, poiché la lingua è una struttura, ed è impossibile impiegarla senza una grammatica. Alla luce di questo fatto, i linguisti oggi affermano che tutti i dialetti sono uguali, nel senso che nessuno possiede una grammatica intrinsecamente più «corretta» di quella degli altri. Ma Hirsch²⁹⁰ aggiunge anche che, in senso profondo, nessun altro dialetto, ad esempio nell'ambito della lingua inglese, o di quelle tedesca e italiana, ha qualcosa di simile alle risorse del grafoletto. È un errore, da un punto di vista pedagogico, insistere sul fatto che, non essendoci «nulla di sbagliato» negli altri dialetti, non fa differenza se chi li parla impara o no il grafoletto, poiché quest'ultimo ha risorse di un ordine di grandezza del tutto diverso.

Interazioni: la retorica e i luoghi

Due degli elementi principali della cultura occidentale derivano dall'interazione fra scrittura e oralità, e a loro volta la influenzano: si tratta della retorica accademica e del latino colto.

Nel III volume della *Oxford History of English Literature*, C.S. Lewis osserva che «la retorica è la più grande barriera fra noi e i nostri antenati»²⁹¹; egli rende così onore alla grandezza dell'argomento rifiutando di trattarlo, nonostante l'enorme rilevanza che esso ha per la cultura di tutti i tempi, almeno fino al Romanticismo²⁹². Lo studio della retorica, dominante in tutte le culture occidentali fino a tale epoca, aveva avuto inizio nell'antica Grecia come nucleo dell'istruzione e della cultura. Lì lo studio della «filosofia», rappresentata da Socrate, Platone e Aristotele, per quanto poi si sviluppasse con estrema fecondità, era un elemento di importanza relativamente minore nell'insieme della cultura, mai realmente paragonabile alla retorica né per il numero di persone che la praticavano, né per i suoi effetti sociali immediati²⁹³, come indica l'infelice sorte toccata a Socrate.

La retorica era all'origine dell'arte oratoria e della comunicazione orale e veniva usata sia a fini di persuasione (retorica forense e deliberativa) sia di esposizione (retorica epidittica). Il termine greco *rhetor* ha la stessa radice del latino *orator*, e indica l'oratore, colui che parla davanti a un pubblico. Nella prospettiva di Havelock²⁹⁴, risulterebbe ovvio che, a un livello molto profondo, la tradizione retorica rappresentasse l'antico mondo orale, mentre quella filosofica le nuove strutture del pensiero chirografico. Come Platone, C.S. Lewis, senza rendersene conto, stava in realtà volgendo le spalle all'antico mondo orale. Nel corso dei secoli, e fino all'età romantica - quando l'impeto della retorica fu definitivamente, se non totalmente deviato dall'esecuzione orale alla scrittura - l'esplicito o implicito interesse nello studio e nella pratica formali della retorica era indice del tasso residuo di oralità primaria in una data cultura²⁹⁵.

Come tutti i popoli orali i greci, prima di Omero e in epoca omerica, praticavano l'oratoria con grande abilità, anche quando essa non era ancora un insieme di principi scientifici sequenzialmente organizzati, che spiegavano e insegnavano in che cosa consistesse la persuasione verbale. Questa è l'«arte» che Aristotele presenta nella *Retorica* (*technē rhētorikē*), e che le culture orali, come si è visto, non possono avere perché essa ha organizzazione scientifica: nessuno potrebbe recitare a braccio un trattato del tipo della Retorica di Aristotele, come si dovrebbe fare in una cultura orale per mantenerne viva la conoscenza. Le composizioni orali lunghe

seguono invece schemi basati più sull'agglomerazione che sull'analisi: l'«arte» della retorica, sebbene riguardasse il linguaggio orale, fu, come altre «arti», un prodotto della scrittura.

Chi vive in una cultura tecnologica avanzata e sa quanto sia stato scritto sulla retorica nel passato - dall'antichità classica, attraverso il Medioevo e il Rinascimento, fino all'Illuminismo²⁹⁶ -, quanto universale e quasi ossessivo fosse l'interesse per l'argomento nel corso dei secoli e quanto tempo si passasse a studiarlo, chi conosce la sua vasta e intricata terminologia per classificare le centinaia di figure retoriche del greco e del latino (*antinomasia* o *pronominatio*, *paradiastole* o *distinctio*, *anti-categoria* o *accusatio concertativa*, e così via²⁹⁷), reagirà probabilmente esclamando: «Che perdita di tempo!», Ma per i Sofisti della Grecia del V secolo (a.C.), che per primi la scoprirono o la inventarono, la retorica era una cosa meravigliosa. Essa forniva una base logica a ciò che avevano di più caro: un'esecuzione orale efficace e spesso vistosa, qualcosa che per secoli era stato un elemento distintivo dell'esistenza umana ma che, prima della scrittura, non aveva potuto essere affrontato e spiegato con tanta accurata riflessione.

La retorica rimase molto legata al pensiero e all'espressione fondamentalmente agonistici e formulaici dell'oralità, e lo dimostrano chiaramente i «luoghi» retorici²⁹⁸. Con la sua eredità agonistica, l'insegnamento della retorica partiva dall'idea che il fine di quasi ogni discorso fosse provare o confutare un argomento di fronte ad un oppositore. Sviluppare un certo tema era ritenuto un processo di «invenzione», consistente nel trovare, fra gli argomenti utilizzati dagli altri, quelli applicabili al proprio caso. Si riteneva che questi argomenti si trovassero nei cosiddetti «luoghi» (*topoi* in greco, *loci* in latino), che venivano chiamati *loci communes* o luoghi comuni, quando si pensava che fornissero argomenti comuni a qualsiasi contenuto.

Almeno a partire dal tempo di Quintiliano, il termine *loci communes* venne interpretato in due modi diversi. Prima di tutto ci si riferiva alla posizione degli argomenti, considerati come quelli che oggi noi chiameremmo titoli, ad esempio la definizione, la causa, l'effetto, l'antitesi, la somiglianza, e così via (l'assortimento variava in lunghezza, a seconda dell'autore). Volendo «provare» qualcosa, o meglio «sviluppare una linea di pensiero» su un qualsiasi argomento come la lealtà, il male, la colpa di un criminale accusato, l'amicizia, la guerra, o altro, si può trovare sempre qualcosa da dire prima dando una definizione, poi facendo attenzione alle cause, agli effetti, alle antitesi, e a tutto il resto. Questi « titoli » possono essere definiti i « luoghi comuni analitici ». I *loci communes* inoltre sono anche luoghi comuni, cioè raccolte di modi dire (in realtà, formule) su vari argomenti, come la lealtà, la decadenza, l'amicizia, o altro che possa essere inserito nel proprio discorso, orale o scritto che sia. In questo senso, i *loci communes* possono essere definiti «luoghi comuni cumulativi». Sia i luoghi

comuni analitici sia quelli cumulativi, è chiaro, mantennero vivo l'antico interesse, proprio dell'oralità, per un pensiero e un'espressione fatti essenzialmente di materiale formulaico o comunque fisso, ereditato dal passato. Con ciò, ben inteso, non si pretende di spiegare tutto l'insieme di quella complessa dottrina che è la potente arte retorica.

La retorica è comunque essenzialmente oppositiva²⁹⁹, poiché l'oratore parla a persone che sono per lo meno implicitamente degli avversari e dunque le sue radici sono profondamente agonistiche³⁰⁰. Lo sviluppo della grande tradizione retorica fu un elemento distintivo del mondo occidentale, e si collegava, come causa e/o come effetto, alla tendenza diffusa tra i Greci e i loro epigoni culturali ad accentuare le opposizioni (nel mondo mentale ed extramentale), a differenza degli Indiani e dei Cinesi, che programmaticamente le minimizzavano³⁰¹.

Dall'antichità greca in poi, il predominio della retorica in ambiente accademico provocò in tutto il mondo alfabetizzato il convincimento, reale per quanto spesso vago, che l'oratoria fosse il paradigma dell'espressione verbale, la quale perciò mantenne un tono agonistico molto forte per gli standard attuali. La poesia stessa veniva spesso assimilata all'oratoria epidittica, e si riteneva che dovesse interessarsi fondamentalmente della lode o del biasimo (come ancor oggi la gran parte della poesia orale, o anche di quella scritta).

Nel XIX secolo, quasi tutto lo stile letterario del mondo occidentale derivava in un modo o nell'altro dalla retorica accademica, con una sola, rilevante, eccezione: lo stile letterario delle donne. Quasi nessuna delle molte scrittrici che pubblicarono le loro opere dal XVII secolo in poi, aveva questo tipo di preparazione. In epoca medievale, e anche dopo, l'istruzione delle ragazze era spesso intensiva e produceva efficienti amministrate di grandi famiglie che comprendevano a volte anche da cinquanta ad ottanta persone, attività, questa, spesso di rilievo³⁰², ma per la quale non ci si preparava nell'istituzione accademica, che insegnava la retorica e tutte le altre materie in latino.

Quando, nel Settecento, un numero abbastanza elevato di ragazze cominciò a frequentare la scuola, esse non si iscrivevano a quella latina tradizionale, ma alle nuove scuole che insegnavano in vernacolo. Queste avevano un orientamento pratico, verso attività commerciali e domestiche, mentre le altre erano per chi aspirava a divenire membro del clero, avvocato, medico, diplomatico, o pubblico funzionario. Le scrittrici erano senza dubbio influenzate dalla lettura di opere di tradizione accademica, basate sul latino e la retorica, ma esse stesse si esprimevano solitamente in modo diverso, con meno oratoria; il che ebbe molto a che vedere con la nascita del romanzo.

Interazioni: le lingue colte

Il secondo grande impatto sui rapporti oralità/scrittura nel mondo occidentale, lo ebbe il latino colto, conseguenza diretta della scrittura. Circa fra il 500 e il 700 d.C. il latino volgare si era evoluto, in varie parti d'Europa, nelle prime forme d'italiano, di spagnolo, di catalano, di francese, e delle altre lingue romanze. Entro il 700 d.C. chi parlava queste lingue, nate dal latino, non capiva più l'antico latino scritto, comprensibile forse solo ad alcuni dei loro bisnonni. La lingua parlata si era allontanata troppo dalle sue origini, ma il latino continuava ad essere la lingua ufficiale delle scuole, della Chiesa e dello stato. Non vi erano in realtà alternative: l'Europa era una palude di centinaia di lingue e dialetti, la maggior parte dei quali mai scritti a tutt'oggi. Le tribù che parlavano gli innumerevoli dialetti germanici e slavi, o anche lingue più esotiche, non indo-europee, come il magiario, il finnico e il turco, si stavano spostando verso l'Europa occidentale. In quel brulichio di vernacoli orali, non c'era modo di tradurre le opere letterarie, scientifiche, filosofiche, mediche o teologiche, che venivano insegnate nelle scuole e nelle università; i vernacoli avevano sovente forme diverse, tra loro spesso incomprensibili, anche se parlati in luoghi distanti l'uno dall'altro solo poche miglia. Fino a che un numero limitato di dialetti, per ragioni economiche o d'altro tipo, non ebbe sufficientemente preso il sopravvento, da raccogliere seguaci provenienti anche da altri ambiti dialettali (come accadde al dialetto dell'Inghilterra centro-orientale o all'Hochdeutsch in Germania), l'unica soluzione possibile era insegnare il latino ai pochi ragazzi che andavano a scuola. Un tempo lingua madre, il latino divenne così una lingua parlata solamente in classe e, almeno in teoria se non sempre nei fatti, anche in qualsiasi altro luogo dell'edificio scolastico. In base agli statuti scolastici, esso era diventato latino colto, una lingua completamente controllata dalla scrittura, mentre i nuovi vernacoli romanzi si erano da esso sviluppati come si sono sempre sviluppate tutte le lingue, vale a dire in modo orale. Il latino aveva subito una scissione fra suono e vista.

A causa della sua base accademica (le eccezioni sono così rare da essere del tutto trascurabili), il latino colto oltre alla sua origine classica ebbe un altro carattere in comune con la retorica: esso fu, per ben più di mille anni, una lingua scritta e parlata soltanto da maschi, imparata fuori casa, in un ambiente tribale in cui si compivano in effetti i riti della pubertà maschile, comprese le punizioni corporali e i vari tipi di privazioni deliberatamente imposte³⁰³. Non aveva perciò un legame diretto con l'inconscio, come sempre hanno invece le lingue imparate nell'infanzia.

Il latino colto, tuttavia, aveva legami paradossali con l'oralità e con la scrittura. Da una parte, come si è appena osservato, esso era un linguaggio controllato dalla scrittura: i milioni di uomini che lo parlarono nei successivi 1400 anni, sapevano tutti anche scriverlo e nessuno lo usava solo oralmente. Ma il fatto che il latino colto fosse chirograficamente controllato non precluse la sua alleanza con l'oralità. Paradossalmente quel suo carattere testuale che lo radicò nell'antichità classica, lo legò anche all'oralità, poiché l'ideale educativo classico non era l'efficace scrittore, ma il *rhetor*, l'*orator*, l'oratore appunto. Da questo antico mondo orale era derivata la grammatica del latino colto, e lo stesso era accaduto per il suo vocabolario di base, sebbene, come tutte le lingue effettivamente in uso, esso man mano incorporasse migliaia di parole nuove nel corso dei secoli.

Privo del discorso infantile, isolato dai primi anni dell'infanzia, quando la lingua acquista le sue radici psichiche più profonde, non essendo la madre lingua di chi lo utilizzava e pronunciato in tutta Europa in modi spesso reciprocamente incomprensibili ma scritto sempre nella stessa maniera, il latino colto offrì una straordinaria esemplificazione di come la scrittura possa isolare una lingua, e come tale isolamento possa essere impareggiabilmente produttivo. La scrittura, lo si è visto in precedenza, serve a separare e distanziare il soggetto dall'oggetto della conoscenza e a stabilire così l'oggettività. È stato suggerito³⁰⁴ che il latino colto abbia indotto una ancora maggiore oggettività, poiché la conoscenza si colloca così in un *medium* isolato dai recessi emotivi della propria madre lingua, e in tal modo riduce l'interferenza con la realtà umana e rende possibile il mondo squisitamente astratto della Scolastica medievale e della scienza matematica moderna che seguì l'esperienza della scolastica. Senza il latino colto, pare che difficili sarebbero stati gli inizi della scienza moderna, se mai essa fosse iniziata. La scienza moderna crebbe in suolo latino, poiché i filosofi e gli scienziati, al tempo di Isaac Newton comunemente scrivevano e formulavano i loro pensieri astratti in questa lingua.

Si è ancora ben lontani dal comprendere appieno l'interagire con i differenti vernacoli di una lingua chirograficamente controllata come il latino colto. Non è possibile semplicemente «tradurre» il latino colto in vernacolo; tradurre significa trasformare e l'interazione produce strani risultati. Bäumli³⁰⁵, ad esempio, ha richiamato l'attenzione su alcuni degli effetti che si avevano quando una metafora veniva trasferita da un latino consapevolmente metaforico ad una lingua madre a più basso contenuto metaforico.

Altre lingue chirograficamente controllate e ad appartenenza maschile si svilupparono durante questo periodo in Europa e in Asia, dove un rilevante numero di alfabetizzati voleva condividere una eredità intellettuale comune. Più o meno all'epoca del latino colto c'erano l'ebraico rabbinico, l'arabo classico, il sanscrito e il cinese classico: e si potrebbe aggiungere il greco bizantino, in realtà lingua decisamente meno colta,

poiché il vernacolo greco mantenne con essa uno stretto contatto³⁰⁶. Nessuna di queste era più in uso come madre lingua, il che significa in senso stretto, che non era più usata dalle madri per educare i bambini. Per nessuno erano le lingue dell'infanzia, ma si trovavano sotto l'esclusivo controllo della scrittura, erano parlate solo da maschi (con trascurabili eccezioni, forse di più per il cinese classico che per le altre lingue), e da chi le sapeva anche scrivere, e le aveva inizialmente imparate mediante l'uso della scrittura. Queste lingue attualmente non esistono più, ed è difficile, oggi, intendere il loro antico potere, poiché tutte quelle che ora usiamo nel discorso colto sono anche lingue madri (oppure, nel caso dell'arabo si stanno sempre più assimilando alle lingue madri). Niente mostra più convincentemente della scomparsa delle lingue controllate dalla scrittura come essa stia perdendo il suo antico monopolio (sebbene non la sua importanza) nel mondo di oggi.

Tenacia dell'oralità

Come si evince dai paradossali rapporti che legano oralità e scrittura nella retorica e nel latino colto, il passaggio dalla cultura orale a quella scritta non poté che essere lento³⁰⁷. Il Medioevo usò i testi molto più di quanto fosse stato fatto nella Grecia e nella Roma antiche: i docenti delle università facevano su di essi le loro lezioni, eppure nessuno dava prova di cultura o di abilità intellettuale servendosi della scrittura, ma sempre nelle dispute orali: questa pratica continuò - seppur in modo sempre più ristretto - nel XIX secolo e sopravvive ancor oggi nella discussione delle tesi di laurea, dove queste ancora si fanno. L'umanesimo inventò l'erudizione testuale moderna e presiedette allo sviluppo della stampa, ma si volse anche indietro al mondo antico, dando così nuova vita all'oralità. L'inglese nel periodo dei Tudor³⁰⁸, e anche molto più tardi, conteneva pesanti residui di oralità; usava infatti gli epiteti, le frasi bilanciate, le antitesi, le strutture formulaiche e i luoghi comuni. E questo vale anche per le altre lingue scritte dell'Europa occidentale.

Nel mondo occidentale dell'antichità classica, si dava per certo che un testo scritto che avesse un qualche valore dovesse essere letto ad alta voce, e questa pratica di lettura continuò, di solito con molte variazioni, per tutto il XIX secolo³⁰⁹, influenzando lo stile letterario dall'antichità fino a tempi relativamente recenti³¹⁰. Ancora nostalgico dell'antica oralità, il XIX secolo sviluppò gare di «elocutio», nelle quali si recitavano, in modo che sembrassero composizioni orali improvvisate, testi precedentemente memorizzati parola per parola³¹¹. Dickens leggeva passi dei suoi romanzi sul podio oratorio. I famosi McGuffey's Readers, pubblicati negli Stati Uniti fra il 1836 e il 1920 in circa 120 milioni di copie, erano intesi come manuali per migliorare, non la lettura a scopo di conoscenza che noi idealizziamo oggi, ma quella orale, declamatoria. Questi manuali contenevano brani di una letteratura «consapevole del suono», che racconta di grandi eroi (personaggi «pesanti», orali); essi costituivano un esercizio continuo di pronuncia e di ritmo respiratorio³¹².

La retorica stessa migrò, lentamente ma inevitabilmente, dal mondo orale a quello della scrittura. Fin dall'antichità classica, l'abilità verbale imparata con la retorica veniva utilizzata non solo nell'oratoria, ma anche quando si scriveva. I testi di retorica del XVI secolo di solito omettono dalle cinque sue parti tradizionali (invenzione, disposizione, stile, memoria e dizione) la quarta, ossia la memoria, che non poteva essere applicata alla scrittura, e danno minore importanza all'ultima, la dizione³¹³. Questi cambiamenti venivano attuati senza addurre spiegazione alcuna o

adducendone di speciose. Oggigiorno, quando in un corso di studi fra le materie compare la retorica, si tratta in genere dell'apprendimento di come scrivere in modo efficace. Ma nessuno programmò mai consapevolmente di darle questo nuovo indirizzo: l'«arte» seguì solo lo spostarsi della coscienza da un'economia di tipo orale ad un'altra dominata dalla scrittura, e questo avvenne in modo completo prima ancora che ci si accorgesse che qualcosa stava accadendo. Allora la retorica non fu più la materia onnicomprensiva che era stata un tempo; l'istruzione non poté più essere descritta come fondamentalmente retorica, come nei secoli precedenti. La lettura, la scrittura e l'aritmetica, che rappresentavano un'istruzione essenzialmente non retorica, libresco, commerciale e domestica, gradualmente subentrarono alla tradizionale istruzione eroica, agonistica e di base orale che in passato aveva formato i giovani all'insegnamento, alle libere professioni, alla carriera ecclesiastica e nello stato. Nel corso di questo processo, man mano che la retorica e il latino se ne andavano, un numero sempre maggiore di donne entrava nella vita accademica, la quale divenne contemporaneamente sempre più orientata in senso commerciale³¹⁴.

5. Stampa, Spazio e Chiusura

L'udito cede il passo alla vista

Benché l'oggetto di questo libro sia in primo luogo la cultura orale e i mutamenti che la scrittura introdusse nel pensiero e nell'espressione degli individui ad essa appartenenti, appare tuttavia necessario prestare attenzione, seppur brevemente, alla stampa per il suo trasformare e rafforzarne gli effetti. Poiché il passaggio dal discorso orale a quello scritto si configura essenzialmente come uno spostamento da un ambito sonoro ad uno spazio visivo, occorre parlare degli effetti della stampa sull'uso dello spazio visivo. E questo serve a portare alla luce non solo i rapporti fra stampa e scrittura, ma anche quelli tra stampa e oralità residua nella scrittura stessa e nella stampa dei primi tempi. Certamente non possiamo ridurre tutti gli effetti di quest'ultima all'uso dello spazio visivo, benché molti di essi vi si ricolleghino in vario modo.

In un libro come questo è assolutamente impossibile anche solo tentar di enumerare tutti gli effetti della stampa: uno sguardo anche superficiale ai due volumi di Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*³¹⁵, evidenzia ampiamente quanto vasti e diversificati essi siano. La Eisenstein mostra dettagliatamente come la stampa permettesse al Rinascimento italiano di divenire europeo e permanente; come fornisse i mezzi alla Riforma protestante e riorientasse la pratica religiosa cattolica; come influenzasse lo sviluppo del capitalismo moderno, dando anche impulso all'esplorazione del mondo da parte dell'Europa occidentale; come cambiasse la vita familiare e la politica e, diffondendo la conoscenza in modo fino ad allora inusitato, rendesse conseguibile l'obiettivo dell'alfabetizzazione universale; come permettesse infine la nascita della scienza moderna e mutasse in vari altri modi la vita sociale e intellettuale. In *La Galassia Gutenberg* e in *Gli strumenti del comunicare*³¹⁶, Marshall McLuhan ha attirato l'attenzione su molti dei sottili meccanismi attraverso i quali la stampa ha influenzato la coscienza. George Steiner ha fatto lo stesso in *Language and Silence*³¹⁷, mentre io ho intrapreso questo compito altrove³¹⁸. Sono proprio gli effetti più nascosti sulla coscienza che qui ci interessano, piuttosto che quelli di tipo sociale, osservabili con meno difficoltà.

Per migliaia di anni, l'umanità ha stampato disegni servendosi di superfici incise in vario modo; i Coreani, i Cinesi e i Giapponesi hanno cominciato a «stampare» testi verbali fin dal VII o VIII secolo, usando inizialmente blocchetti di legno inciso a rilievo³¹⁹. Ma ciò che dette alla stampa un impulso determinante fu l'invenzione dei caratteri mobili, e questo avvenne nell'Europa del XV secolo. La scrittura alfabetica aveva sì

suddiviso la parola negli equivalenti spaziali delle unità foniche (in teoria, per quanto in pratica le lettere non esercitassero quasi mai questa loro funzione in modo perfetto), ma le lettere usate non preesistevano al testo in cui apparivano. Con la stampa a caratteri mobili le cose stanno diversamente: i caratteri tipografici preesistono alle parole che andranno a formare. La stampa suggerisce che le parole sono cose, più di quanto la scrittura non abbia mai fatto.

Come l'alfabeto, anche la stampa alfabetica a caratteri mobili fu un'invenzione unica³²⁰. Il cinese aveva avuto caratteri mobili, ma non un alfabeto: era una lingua fondamentalmente pittografica. Prima della metà del XV secolo i Coreani e i Turchi Uigur avevano un alfabeto e anche caratteri mobili, ma questi non indicavano lettere separate, bensì intere parole. La stampa con caratteri alfabetici mobili, ossia l'incisione di ogni lettera su un pezzo diverso di metallo, o carattere tipografico, segnò, anche dal punto di vista psicologico, una rottura con l'ordine precedente. Essa introdusse la parola nel processo industriale e la fece diventare una specie di prodotto: la prima catena di montaggio – una tecnica che, con vari passaggi stabiliti, produce oggetti complessi identici, fatti di parti sostituibili – non fabbricò fornelli, scarpe o armi, ma un libro stampato. Alla fine del XVIII secolo, la rivoluzione industriale applicò ad altri tipi di manifattura quelle tecniche che gli stampatori usavano già da trecento anni. Nonostante le pretese di molti semiologi strutturalisti, fu la stampa, e non la scrittura, a materializzare effettivamente la parola e, con essa, l'attività noetica³²¹.

L'udito, più che la vista, aveva dominato in modo significativo la conoscenza antica, anche molto tempo dopo l'interiorizzazione della scrittura; nel mondo occidentale, infatti, la cultura manoscritta conservò sempre un margine di oralità. S. Ambrogio di Milano colse questo stato d'animo antico nel suo *Commentario a Luca*, osservando che (IV. 5): «La vista si può spesso ingannare, l'udito serve come garanzia». Durante il Rinascimento, l'orazione era la composizione orale più spesso insegnata, ed essa rimase implicitamente il modello di ogni discorso, scritto o orale che fosse. Il materiale scritto era sussidiario all'ascolto, in modi per noi oggi sorprendenti: la scrittura aveva infatti principalmente una funzione di rimando della cultura nel mondo orale, come nelle disputazioni universitarie del Medioevo, nella lettura pubblica di testi letterari e d'altro genere³²² e nella lettura ad alta voce, anche quella solitaria. Ancora nel XII secolo, almeno in Inghilterra, il controllo dei conti scritti veniva fatto oralmente, facendoli cioè leggere ad alta voce. Clanchy³²³ descrive tale pratica e richiama l'attenzione sul suo essere stata registrata dal lessico: ancor oggi, in inglese, per la revisione dei conti si usa il termine «auditing», cioè «ascolto», sebbene ora un contabile lo faccia visivamente. In passato, gli appartenenti ad una cultura con residui di oralità comprendevano meglio anche le cifre se le udivano pronunciare, piuttosto

che se le vedevano.

Le culture manoscritte rimasero largamente orali-aurali anche nel recupero del materiale testuale. Se li si osserva alla luce dei successivi standard tipografici, i manoscritti non erano facili da leggere, e i lettori tendevano ad imparare a memoria almeno una parte di quanto essi contenevano, poiché ritrovarvi del materiale non era sempre facile. La memorizzazione era incoraggiata e facilitata anche dal fatto che nelle culture manoscritte, ancora tendenzialmente orali, i testi scritti spesso mantenevano lo schema dell'oralità, che ne facilitava il recupero mnestico. I lettori inoltre, di solito, leggevano lentamente e a voce alta o sotto voce, anche quando erano soli, e questo li aiutava a fissare un argomento nella memoria.

La stampa impiegò del tempo per spazzar via l'elaborazione aurale, che continuò per un po' a dominare il testo visibile, stampato; e questo lo si può vedere nei primi frontespizi, che oggi ci sembrano incredibilmente irregolari per la loro disattenzione alle unità visive della parola. Nel XVI secolo, i frontespizi dividevano comunemente, con trattini d'unione, anche le parole più importanti, compreso il nome dell'autore, presentando la prima parte di una parola su di una riga a caratteri grandi, e la seconda a caratteri più piccoli, come ad esempio nell'edizione del 1534 di *The Boke Named the Governour*, di Sir Thomas Elyot, pubblicata a Londra da Thomas Berthelet (fig. 1³²⁴).

Parole irrilevanti potevano essere stampate a caratteri enormi come, nel titolo che abbiamo visto, l'articolo «the» - con un risultato spesso esteticamente piacevole dal punto di vista grafico, ma che fa a pugni col nostro attuale senso della testualità. Eppure è questa la pratica originaria da cui derivò quella nostra attuale; siamo stati noi ad apportare dei cambiamenti, e sono dunque loro a dover essere spiegati. Perché ci sembra sbagliato il procedimento originario, presumibilmente più «naturale»? La ragione è che noi percepiamo le parole stampate come unità visive (pur pronunciandole, almeno mentalmente, quando leggiamo), mentre è evidente che nella lettura di un testo alla ricerca del suo significato, il XVI secolo si concentrava meno di noi sull'aspetto visivo della parola e più sul suo suono.

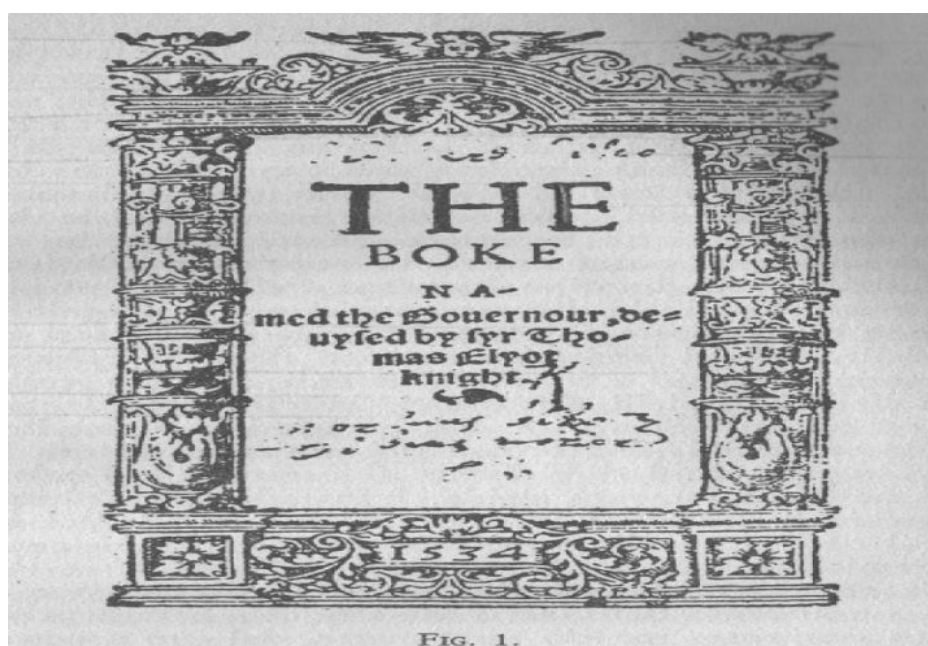


FIG. 1.

Ogni testo coinvolge vista e udito, ma, mentre noi sentiamo la lettura come un'attività visiva che si converte in suono, nei primi tempi della stampa la si sentiva principalmente come un processo d'ascolto, messo semplicemente in moto dalla vista. Se voi lettori vi pensaste come ascoltatori delle parole che vedete, nulla vi importerebbe se il testo visibile esteticamente se ne va per i fatti suoi. Dobbiamo anche ricordare che i manoscritti, prima dell'invenzione della stampa, comunemente raggruppavano le parole, o lasciavano pochissimo spazio fra loro.

Nel mondo de pensiero e dell'espressione, la stampa sostituì dunque il prolungato dominio dell'udito con quello della vista, la cui influenza era iniziata con la scrittura ma che non avrebbe potuto imporsi col suo solo supporto. La stampa colloca inesorabilmente le parole nello spazio, più di quanto la scrittura non abbia mai fatto; quest'ultima infatti trasferisce solo le parole dal mondo del suono a quello dello spazio visivo, mentre la prima le fissa all'interno di questo spazio. Nella stampa il controllo della posizione è tutto: «comporre» il carattere manualmente (che è la forma originaria di composizione tipografica) significa collocare a mano dei caratteri già predisposti, i quali sono poi accuratamente rimessi a posto nei loro scompartimenti – le lettere maiuscole nella parte superiore, le minuscole in quella inferiore – per poter essere in seguito riutilizzati. La composizione su linotipo consiste nell'usare una macchina per collocare le diverse matrici per le singole righe in modo che si possa formare una riga di caratteri a partire dalle matrici appositamente disposte. Comporre su terminale o su «word-processor» significa collocare nel computer modelli elettronici (lettere) precedentemente programmati. Stampare con caratteri

a «metallo caldo», o stereotipi, il processo più antico e ancora largamente in uso, vuol dire fissare il carattere sul telaio in posizione assolutamente rigida, fermando quest'ultimo su un torchio mediante la serraforma e premendo poi molto forte il carattere sulla superficie da stampare a contatto col premicarta.

Naturalmente, la maggior parte dei lettori non è affatto consapevole della serie di atti che hanno prodotto il testo stampato, ma ciò nonostante, dal suo aspetto derivano un senso della parola nello spazio che è molto diverso da quello indotto dalla scrittura. I testi stampati *mostrano* di essere stati fabbricati a macchina e, se l'organizzazione chirografica dello spazio tende ad essere ornamentale e ornata, come nella calligrafia, quella tipografica colpisce generalmente per la sua nitidezza e inevitabilità: le righe sono perfettamente regolari, allineate verso destra, tutto appare chiaro anche visivamente, senza l'aiuto delle linee-guida o dei margini che spesso compaiono nei manoscritti. Questo è un mondo di eventi freddi, non umani.

Nell'insieme, i testi stampati sono di gran lunga più facili da leggere di quelli scritti a mano, e gli effetti di questa maggiore leggibilità sono numerosi, compresa una lettura rapida e silenziosa. Una tale lettura crea rapporti diversi fra il lettore e la voce dell'autore nel testo, e richiede stili di scrittura differenti. La stampa implica non solo la partecipazione dell'autore alla produzione di una opera, ma anche quella dell'editore, dell'agente letterario, dei consulenti editoriali, dei redattori e di altri. Prima e dopo essere passata al loro vaglio, l'opera viene sottoposta ad un'accurata revisione da parte dell'autore, la cui utilità è praticamente sconosciuta alle culture manoscritte. Poche delle lunghe opere in prosa di tali culture potrebbero sopravvivere integralmente ad un esame editoriale del tipo di quelli odierni: la loro organizzazione non consente quella fruizione rapida che contraddistingue la lettura della pagina stampata. La cultura manoscritta è orientata verso il produttore, poiché ogni singola copia di un'opera comporta un grande dispendio di tempo da parte del copista. I manoscritti medievali sono colmi di abbreviazioni, che favoriscono l'amanuense ma sono svantaggiose per il lettore. La stampa è invece orientata verso il consumatore, poiché le singole copie di uno stesso lavoro rappresentano una perdita di tempo molto minore: poche ore passate a rendere più leggibile un testo miglioreranno immediatamente migliaia e migliaia di copie. Gli effetti della stampa sul pensiero e sullo stile devono ancora essere pienamente valutati; di questo si occupa il periodico «Visible Language», che prima si chiamava «Journal of Typographic Research».

Spazio e significato

La scrittura aveva trasferito la parola orale originaria, parlata, in uno spazio visivo; la stampa radicò la parola nello spazio in modo ancora più definitivo. Questo lo si può vedere nelle liste, e specialmente negli indici alfabetici, nelle parole sulle etichette (al posto dei segni iconografici), nell'uso dei disegni stampati per veicolare informazioni, e infine nell'interagire geometrico delle parole all'interno dell'astratto spazio tipografico, in una linea di sviluppo che va dal Ramismo alla poesia concreta e alla logomachia derridiana.

a) Indici

Le liste, gli elenchi, cominciano con la scrittura. Goody³²⁵ ne ha discusso l'uso nel sistema di scrittura ugaritico del 1300 a.C. Circa, e in altri sistemi antichi. Egli osserva³²⁶ che le informazioni contenute nelle liste vengono estratte dalla situazione concreta in cui sono nate («ragazzini ingrassati», «pecore da pastura», ecc., senza altre specificazioni) e anche dal contesto linguistico. Di norma infatti, nell'espressione orale, le parole non fluttuano liberamente come nelle liste, ma sono collocate in frasi: raramente capita di sentire recitare un elenco di nomi, a meno che non vengano letti da una lista scritta o stampata. In questo senso, le liste in quanto tali non hanno «equivalenti orali»³²⁷, benché ogni singola parola scritta risuoni interiormente quando comunica il proprio significato. Goody osserva anche come fosse goffo il modo in cui, inizialmente, veniva utilizzato lo spazio per questi elenchi: con divisori verbali per separare le voci dai numeri e con righe orizzontali, ad angolo e allungate. Oltre a quelli amministrativi, egli tratta degli elenchi di avvenimenti, delle liste lessicali (parole elencate in vario ordine, spesso gerarchicamente e sulla base del significato: prima gli dei, poi i parenti degli dei, poi i loro servitori) e dell'onomastica egizia, che veniva spesso imparata a memoria per essere recitata oralmente. Le culture manoscritte, ancora ampiamente orali, sentivano che l'atto stesso di scrivere elenchi di cose pronte per essere ripetute oralmente comportava di per sé un miglioramento intellettuale. E questa era l'opinione degli educatori in tempi ancora recenti, nel mondo occidentale e probabilmente tuttora altrove. La scrittura è dunque ancora una volta al servizio della oralità.

Gli esempi citati da Goody mostrano come il materiale verbale sia trattato in modo relativamente sofisticato nelle culture chirografiche, per renderne immediato il recupero attraverso la sua organizzazione spaziale. Le liste raccolgono elementi tra loro attinenti in uno stesso spazio visivo, mentre la stampa sviluppa un uso ancor più sofisticato di questo spazio, ai fini di una organizzazione visiva e di un efficace recupero.

A questo proposito gli indici sono composizioni di primaria importanza: quelli alfabetici mostrano in modo lampante come le parole si possano liberare dal discorso e andarsi a collocare nello spazio tipografico. I manoscritti possono avere indici alfabetici, ma ciò accade raramente³²⁸. Infatti dal momento che due manoscritti di una data opera, anche se prodotti sotto la medesima dettatura, non corrispondono mai pagina per pagina, ciascuno di loro normalmente richiederebbe un indice separato. Fare indici non valeva dunque lo sforzo: ricordare oralmente era più economico, seppure meno accurato. Per collocare visivamente i diversi

argomenti di un testo manoscritto, spesso si preferiva ricorrere ai segni pittorici piuttosto che agli indici alfabetici, e uno dei segni preferiti era il «paragrafo», al quale in origine si riferiva il simbolo π , certo non un'unità di discorso. Gli indici alfabetici, se c'erano, erano rari e spesso rozzi; di solito non venivano compresi persino nell'Europa del XIII secolo, dove poteva capitare che quello di un manoscritto fosse aggiunto ad un altro manoscritto con diversa impaginazione, senza cambiare i numeri delle pagine³²⁹. Sembra che, a volte, questi indici venissero valutati per la loro bellezza e per l'aspetto misterioso, piuttosto che per la loro utilità. Nel 1286 un compilatore genovese poteva provare meraviglia dinanzi al catalogo alfabetico da lui ideato, e ritenerlo un prodotto non della propria abilità, ma della «Grazia di Dio operante in me»³³⁰. Per molto tempo gli indici furono organizzati in base alla prima lettera, o meglio, al primo suono: ad esempio, in un'opera latina pubblicata nel 1506 a Roma, poiché in italiano e in latino la lettera *h* non viene pronunciata, «Halyzones» è elencato sotto la lettera *a*³³¹. Qui, anche un richiamo visivo funziona uditivamente. Ioannes Ravisius Textor nello *Specimen epithetorum* (1518) mette «Apollo» prima di tutti gli altri nomi che iniziano per *a*, poiché egli ritiene giusto che in un'opera che concerne la poesia il dio di quest'arte debba essere messo in cima all'elenco. Risulta chiaro come, anche in un indice alfabetico stampato, si desse un'importanza secondaria al richiamo visivo: il mondo orale personalizzato poteva ancora evitare di trattare le parole come cose.

L'indice alfabetico si trova in realtà all'incrocio fra la cultura orale-aurale e quella che si fonda sulla vista. «Indice», dal latino «*index*», è forma abbreviata per *index locorum* o *index locorum communium*, cioè «indice dei luoghi» o «indice dei luoghi comuni». La retorica ha fornito i vari *loci* o «luoghi» o, come li potremmo chiamare, «voci», sotto le quali si possono trovare i vari «argomenti», ad esempio causa, effetto somiglianze, dissimiglianze, e così via. Avvicinandosi al testo con questo equipaggiamento formulaico di base orale, chi scriveva gli indici 400 anni fa, osservava semplicemente su quali pagine del testo venisse utilizzato questo o quel *locus*, e metteva poi in lista tale «luogo» e le pagine corrispondenti nell'*index locorum*. I *loci* erano in origine ritenuti dei «luoghi» della mente, dove venivano immagazzinate le idee. Nel libro stampato questi vaghi «luoghi» psichici furono localizzati fisicamente e visivamente: stava prendendo forma un nuovo mondo poetico, organizzato nello spazio.

In questo nuovo mondo, il libro somigliava più a una cosa che a un'espressione orale, mentre invece la cultura manoscritta lo intendeva ancora come una specie di espressione orale, un accadimento nel corso di una conversazione. Se manca il frontespizio e manca il titolo, un libro in una cultura manoscritta, pre-tipografica, viene normalmente catalogato in base al suo «incipit», le prime parole del testo (ad esempio il «Padre Nostro», cui ci si riferisce con le prime parole della preghiera, rivelando

così un'oralità residua). Con la stampa, come si è visto, fecero la loro comparsa i frontespizi, che sono delle etichette attestano una mentalità per cui il libro è una sorta di cosa, di oggetto. Spesso nei manoscritti medievali del mondo occidentale, al posto del frontespizio, il testo vero e proprio cominciava con una osservazione rivolta al lettore, esattamente come potrebbe iniziare una conversazione tra due persone: «Hic habes, carissime lector, librum quem scripset quidam de...» (Ecco qui, caro lettore, un libro che ha scritto un tizio su...). Eredità, questa, delle culture orali poiché, sebbene esse abbiano vari modi per riferirsi ai racconti o ad altre recitazioni tradizionali (le guerre di Troia, i racconti di Mwindo, e così via), non usano di frequente i titoli come etichette; Omero molto difficilmente avrebbe iniziato a recitare episodi della *Iliade* annunciando: «*L'Iliade*».

b) Libri, contenuti ed etichette

Una volta avvenuta l'interiorizzazione della stampa, il libro cominciò ad essere sentito come una specie d'oggetto che «conteneva» informazioni scientifiche, narrazioni o altro e non più, come avveniva in precedenza, la registrazione di un'espressione orale³³². Da un punto di vista fisico, tutti i libri stampati erano uguali, oggetti identici, mentre quelli manoscritti non lo erano, anche se contenevano lo stesso testo. Ora, grazie alla stampa, due copie di una data opera non solo dicevano le stesse cose, ma erano dei duplicati esatti. Ciò invitava all'uso delle etichette, e il libro stampato, essendo un oggetto fatto di lettere, naturalmente ebbe un'etichetta in lettere, il frontespizio³³³. La spinta iconografica era allora ancora forte, come si può vedere dagli elaborati frontespizi a contenuto altamente emblematico, pieni di figure retoriche e segni non verbali che continuarono ad essere stampati fino al 1670 circa.

c) Una superficie significativa

Ivins³³⁴ ha fatto notare che, sebbene da secoli fosse conosciuta l'arte di stampare disegni usando superfici incise, soltanto dopo la invenzione dei caratteri tipografici mobili - verso la metà del XV secolo - si cominciò ad usare sistematicamente la stampa per trasmettere informazioni. I disegni tecnici copiati a mano, ha mostrato Ivins³³⁵, venivano spesso rovinati nei manoscritti, poiché anche agli artisti più abili può sfuggire l'essenziale di quanto stanno copiando, a meno che non siano controllati da un esperto nel campo specifico cui si riferiscono le illustrazioni. Un ramoscello di trifoglio bianco, copiato in successione da artisti che non abbiano familiarità col vero trifoglio bianco, può finire per assomigliare a un mazzetto di asparagi. La stampa avrebbe potuto risolvere il problema in una cultura manoscritta, poiché già da secoli veniva praticata a fini decorativi. Fare un cliché con il disegno di un trifoglio bianco sarebbe stato senz'altro possibile molto tempo prima dell'invenzione della stampa alfabetica a caratteri mobili e avrebbe fornito proprio ciò che era necessario, una «asserzione visiva riproducibile con esattezza». Ma la produzione di manoscritti non era congeniale a questo tipo di manifattura: essi venivano prodotti mediante la scrittura manuale, non con parti pre-esistenti. Alla stampa, invece, questa pratica era congeniale: il testo orale veniva riprodotto servendosi di parti pre-esistenti. Un torchio poteva stampare una «asserzione visiva riproducibile con esattezza» tanto facilmente quanto una forma composta da caratteri tipografici.

Una delle conseguenze di questa esatta riproducibilità fu la nascita della scienza moderna. Non che prima non si praticasse l'osservazione esatta: per secoli essa era stata essenziale alla sopravvivenza, ad esempio fra i cacciatori e gli artigiani. Ma, carattere distintivo della scienza moderna, è l'unione tra osservazione esatta e verbalizzazione esatta, vale a dire, una descrizione verbalmente formulata in modo preciso degli oggetti e dei complessi processi osservati. La disponibilità di cliché tipografici accurati (inizialmente incisioni su legno, poi ancora più dettagliate su metallo) rese possibile un tal tipo di descrizione. Le tecniche della stampa e della verbalizzazione esatta si dettero vicendevolmente impulso: il mondo noetico ipervisualizzato che ne derivò, fu qualcosa di completamente nuovo. Gli scrittori dell'antichità e del Medioevo non erano affatto in grado di descrivere con esattezza oggetti complessi, come avverrà invece dopo l'invenzione della stampa, e ancor più in epoca romantica, cioè nell'età della rivoluzione industriale. La verbalizzazione orale o con residui di oralità si interessa dell'azione, non dell'aspetto degli oggetti, delle scene o delle persone³³⁶. Il trattato di Vitruvio

sull'architettura è notoriamente vago e l'esattezza cui mirava l'inveterata tradizione retorica non era di tipo visivo-vocale. La Eisenstein³³⁷ osserva quanto sia difficile oggi immaginare le culture più antiche, in cui relativamente poche persone avevano visto una raffigurazione fisicamente accurata di qualcosa.

Il nuovo mondo noetico, che ebbe inizio quando si fu in grado di riprodurre visivamente un messaggio con esattezza e al tempo stesso di dare una descrizione verbale esatta della realtà fisica, influenzò non solo la scienza ma anche la letteratura. Nessuno scritto pre-romantico in prosa contiene una descrizione particolareggiata di un paesaggio come quella che troviamo negli appunti di Gerard Manley Hopkins³³⁸, e nessuna poesia pre-romantica tratta dei fenomeni naturali con tanta meticolosa e ravvicinata attenzione quale troviamo, ad esempio, nelle descrizioni di Hopkins del torrente impetuoso, in *Inversnaid*. Questo genere di poesia scaturisce dal mondo della stampa, esattamente come fanno le teorie evoluzionistiche di Darwin o la fisica di Michelson.

d) Lo spazio tipografico

Poiché la superficie visiva aveva assunto un significato impostole dall'esterno, e poiché la stampa controllava non solo la scelta delle parole in un testo, ma anche la loro esatta posizione sulla pagina e il rapporto spaziale reciproco, lo spazio, su un foglio stampato - «spazio bianco», come viene chiamato - assunse una significanza profonda, che conduce direttamente al mondo moderno e post-moderno. Gli elenchi e i documenti manoscritti esaminati da Goody³³⁹, collocano a volte le parole in modo da creare tra loro rapporti spaziali precisi, ma se questi sono estremamente complicati, i capricci delle successive copiatore non ne permetteranno la sopravvivenza. La stampa, invece, è in grado di riprodurre, nelle quantità volute e con la massima accuratezza, le liste e i grafici più complessi, e già poco tempo dopo la sua invenzione questi ultimi compaiono nell'insegnamento delle materie accademiche³⁴⁰.

Lo spazio tipografico non opera soltanto sull'immaginazione scientifica e filosofica, ma anche su quella letteraria, la quale testimonia alcuni dei complicati modi in cui esso è presente nella psiche. George Herbert usa questo spazio per veicolare significato nei suoi componimenti *Easter Wings* e *The Altar*, in cui la lunghezza variabile del verso dà alle poesie una forma visiva, che suggerisce l'idea rispettivamente delle ali e di un altare. In un manoscritto, questo tipo di struttura difficilmente potrebbe sopravvivere alle varie copiatore. Nel *Tristram Shandy* (1760-7), Lawrence. Sterne usa lo spazio tipografico con calcolata stravaganza, includendovi delle pagine bianche, per segnalare al lettore la sua avversione a trattare un argomento e per invitarlo a riempirlo lui stesso: qui lo spazio è l'equivalente del silenzio. Molto tempo dopo, e in modo più sofisticato, Stéphane Mallarmé decise che il suo componimento *Un Coup de dés* fosse stampato a caratteri di serie e misure differenti, con i versi deliberatamente sparsi qua e là nelle pagine di una sorta di caduta libera tipografica che suggerisca l'idea del caso, che regge appunto ogni lancio dei dadi³⁴¹. L'obiettivo dichiarato di Mallarmé è di «evitare la narrativa» e «spazializzare» la lettura della poesia in modo che l'unità non sia il verso, ma la pagina, con i suoi spazi tipografici. La poesia n. 276 di E.E. Cummings, sulla cavalletta, che non ha titolo³⁴², disintegra le parole del testo e le sparge sulla pagina in modo irregolare, finché, le lettere, alla fine, si raccolgono nell'ultima parola, *grasshopper*, cavalletta. Questo dà l'idea del volo erratico e vertiginoso di una cavalletta, fino a che essa non si posa, quieta e ricomposta, sul filo d'erba di fronte a noi. Lo spazio bianco è parte tanto integrante della poesia di Cummings che questa non si può leggere ad alta voce. I suoni, rievocati dalle lettere devono essere presenti all'immaginazione, ma questa

loro presenza non è solo uditiva ed interagisce con lo spazio tutt'intorno, percepito visivamente e cenestesicamente.

La poesia concreta³⁴³ in un certo modo enfatizza l'interazione fra le parole come suono e lo spazio tipografico, presentando un dispiego squisitamente complicato o squisitamente semplice di lettere e/o di parole, alcune delle quali possono essere guardate ma non lette ad alta voce, mentre nessuna può essere intesa senza una qualche consapevolezza del suo suono. Anche quando non può essere affatto letta, tuttavia, la poesia concreta non è ancora una semplice illustrazione. Si tratta comunque di un genere minore, spesso mero gioco di prestigio, e questo rende ancor più necessario spiegare l'impulso a produrla.

Hartman³⁴⁴ ha ipotizzato l'esistenza di un collegamento fra la poesia concreta e l'idea derridiana di ininterrotta logomachia col testo. Una parentela sicuramente esiste, e richiede maggiore attenzione. La poesia concreta giuoca con la dialettica della parola racchiusa nello spazio, in opposizione a quella orale, che non può mai essere fissata in uno spazio (ogni testo è un pretesto); essa, cioè, giuoca con le categoriche limitazioni della testualità, che paradossalmente rivelano anche quelle della parola parlata. Questo è il terreno di Jacques Derrida, benché egli vi si muova con passo tutto proprio e calcolato. La poesia concreta non è un prodotto della scrittura ma, come si è visto, della stampa e così pure il decostruzionismo, nonostante ciò che i suoi sostenitori sembrano spesso pensare.

Effetti di portata più ampia

La stampa ebbe, più o meno direttamente, innumerevoli effetti sull'economia cognitiva, la «mentalità» del mondo occidentale. Essa in ultimo allontanò l'antica arte retorica (a base orale) dal nucleo dell'educazione accademica, e incoraggiò e rese possibile un'ampia quantificazione della conoscenza, mediante sia l'analisi matematica sia i grafici e i diagrammi. Con la stampa, si ridusse l'attrattiva dell'iconografia nella gestione della conoscenza, nonostante che all'inizio essa avesse messo in circolazione illustrazioni iconografiche come mai era avvenuto prima. Le figure iconografiche hanno parentele con i caratteri « forti», i tipi del discorso orale, e si associano alla retorica e alle arti mnemoniche di cui ha bisogno la gestione orale della conoscenza³⁴⁵.

La stampa produsse dizionari esaurienti e alimentò il desiderio di creare norme per la correttezza linguistica, desiderio in gran parte derivato da un senso della lingua basato sullo studio del latino colto. Le lingue colte testualizzano l'idea di lingua, facendola percepire in fondo come qualcosa di essenzialmente scritto, e questo la stampa viene a rafforzare. Mentre invece il testo nella sua forma più piena, paradigmatica, non è né stampato né scritto.

La stampa produsse il clima in cui nacquero i dizionari. Dalle loro origini nel XVIII secolo, fino a pochi decenni or sono, i dizionari inglesi hanno comunemente preso a modello solo la lingua usata dagli autori che hanno scritto per la stampa, e nemmeno da tutti loro. La lingua impiegata dagli altri, se deviava da questo uso «tipografico», era giudicata «corrotta». Il *Webster's Third New International Dictionary* (1961) fu il primo importante lavoro lessicografico a rompere in modo chiaro con la vecchia convenzione tipografica, e a citare come fonti persone che non scrivevano per la stampa e, naturalmente, questo importante risultato lessicografico³⁴⁶ fu subito tacciato di tradimento detta lingua «vera» o «pura» da chi si era formato alla vecchia ideologia.

La stampa rappresentò anche un fattore di grandissima importanza nello sviluppo del senso della *privacy* personale che caratterizza la società moderna. Essa produsse libri più piccoli e più facili da trasportare di quelli delle culture manoscritte, stabilendo la dimensione adatta a una lettura solitaria in un angolo tranquillo, a una lettura finalmente silenziosa. Nelle culture manoscritte, e in quelle degli esordi della stampa, la lettura tendeva ad essere una attività sociale, con spesso una persona che leggeva ad un gruppo. George Steiner³⁴⁷ ha giustamente suggerito che la lettura privata richiede una casa sufficientemente spaziosa da dare la possibilità

all'individuo di isolarsi in tranquillità. Oggigiorno chi insegna ai bambini delle aree povere è ben consapevole che spesso la ragione principale di uno scarso rendimento è che in una casa affollata non c'è un luogo dove si possa studiare con profitto.

La stampa creò un senso tutto nuovo della proprietà privata delle parole. In una cultura ad oralità primaria, questo senso può esistere per una produzione poetica, ma esso è raro, e di solito indebolito dal condividere con gli altri testi lo stesso insieme di tradizioni, di miti, di temi. Con la scrittura inizia a svilupparsi una sorta di risentimento nei confronti del plagio. L'antico poeta latino Marziale (i. 53.9) usa il termine *plagiarius*, aguzzino, speculatore, tiranno per indicare chi si appropria di uno scritto altrui. Ma non esiste una parola latina specifica che abbia il significato esclusivo di plagiario o di plagio. La tradizione orale era ancora forte. Nei primissimi tempi della scrittura, tuttavia, si ricorse spesso a un decreto reale o *privilegium* che proibiva che un libro stampato fosse riprodotto da altri se non da chi lo aveva originariamente pubblicato. Richard Pynson ottenne un tale *privilegium* da Enrico VIII nel 1518. Nel 1557 si costituì a Londra la «Stationers Company» (Compagnia dei Librai) al fine di salvaguardare i diritti degli autori, dei tipografi e degli editori, e nel corso del XVIII secolo in tutta l'Europa occidentale andarono prendendo forma le moderne leggi sul «copy-right». La tipografia aveva trasformato la parola in merce: l'antico mondo orale, pubblico, si era diviso in tante proprietà private. Il mutamento della coscienza umana in senso individualista era stato agevolato dalla stampa. Naturalmente, le parole non erano del tutto proprietà privata: fino a un certo punto esse, volenti o nolenti, erano ancora un bene comune. I libri stampati si riecheggiavano l'un l'altro. All'alba dell'era elettronica, Joyce affrontò faccia a faccia il tema delle ansie create da questo stato di cose, e nell'*Ulisse* e nel *Finnegan's Wake* intraprese di proposito a riecheggiare tutti.

Allontanando le parole dal mondo del suono, dove esse erano nate con lo scopo di creare un attivo scambio umano e relegandole definitivamente su una superficie visiva o sfruttando in altro modo lo spazio visivo per la gestione della conoscenza, la stampa incoraggiò gli uomini a guardare alla propria coscienza interiore e alle proprie risorse inconscie sempre più come a delle entità concrete, impersonali e neutrali dal punto di vista religioso. La stampa fece sì che la mente umana sentisse quanto ella possedeva come collocato in una sorta di spazio mentale inerte.

Stampa e spazio chiuso: intertestualità

La stampa incoraggia un senso di chiusura, l'impressione che ciò che si trova in un testo sia finito, abbia raggiunto uno stato di completezza. Questa sensazione influisce sulla letteratura, sulla filosofia analitica e sul lavoro scientifico.

Prima della stampa, la scrittura stessa incoraggiò un certo senso di chiusura cognitiva: isolando il pensiero su una superficie scritta, separata da qualsiasi interlocutore, e in questo senso rendendo l'espressione autonoma e indifferente all'attacco, la scrittura presenta espressione e pensiero come separati dal resto, in qualche modo autonomi e completi. Allo stesso modo, la stampa racchiude il pensiero nelle migliaia di copie di un'opera, tutte, sul piano fisico e visivo, perfettamente uguali. La corrispondenza verbale tra le copie può essere verificata senza ricorrere affatto al suono, ma solo con la vista: un collazionatore Hinman sovrappone le pagine corrispondenti di due copie dello stesso testo e segnala le differenze al revisore con una luce lampeggiante.

Il testo stampato dovrebbe rappresentare le parole di un autore in forma definitiva o «finale», poiché la stampa è a proprio agio solo con le cose definitive, finite. Una volta che il carattere di stampa sia stato composto e legato, o sia stata fatta una lastra fotolitografica e il foglio venga stampato, il testo non permette cambiamenti (cancellature o inserzioni) con la prontezza con cui lo fanno i manoscritti, con le loro glosse o commenti a margine (che spesso venivano incorporati nelle copie successive del testo), dialogavano col mondo al di fuori dei propri confini. Essi rimanevano più vicini al rapporto di dare e avere che caratterizza l'espressione orale. I lettori dei manoscritti non sono tanto separati dall'autore, tanto assenti, quanto quelli dei libri stampati. Il senso di chiusura e di completezza indotto dalla stampa è a volte grossolanamente fisico: le pagine di un giornale sono di solito tutte piene - un certo materiale stampato è chiamato «riempitivo» - e le righe di stampa sono normalmente allineate, cioè hanno tutte una medesima larghezza. Essendo la stampa così curiosamente intollerante della mancanza di completezza fisica, essa può dare l'impressione, sottilmente e in modo inintenzionale, ma pur con efficacia, che anche il materiale di cui tratta il testo sia completo e autonomo.

La stampa indirizza verso forme d'arte verbale molto più chiuse, specialmente nella narrativa. Prima della sua invenzione, infatti, l'unico tipo di narrazione di una certa lunghezza a struttura lineare era il dramma che, dall'antichità, si trovava sotto il controllo della scrittura. Le tragedie

di Euripide erano testi composti per iscritto e poi memorizzati parola per parola ai fini della recitazione. Con la stampa, l'intreccio compatto fa la sua apparizione anche nella narrativa, a partire dai romanzi di Jane Austen raggiungendo l'acme con quelli polizieschi. Di queste forme tratteremo nel prossimo capitolo.

Nell'ambito della teoria letteraria, la stampa alla fine dà origine al Formalismo e al New Criticism, con la loro profonda convinzione che ogni opera d'arte verbale sia chiusa in un mondo proprio, una «icona verbale». È significativo notare che un'icona è qualcosa che si vede, non si sente. La cultura manoscritta sentiva l'opera d'arte verbale ancora in contatto con la pienezza del mondo orale, e non fece mai distinzione effettiva fra poesia e retorica. Nel prossimo capitolo parleremo ancora di Formalismo e di New Criticism.

Infine, con la stampa ebbe origine la moderna controversia sull'intertestualità, oggi preoccupazione centrale della critica fenomenologica³⁴⁸. L'intertestualità rimanda a un luogo comune letterario e psicologico: un testo non può essere creato semplicemente a partire dall'esperienza vissuta. Un romanziere scrive un romanzo perché ha familiarità con questo tipo di organizzazione testuale dell'esperienza.

La cultura manoscritta aveva dato l'intertestualità per scontata. Ancora legata alla tradizione ripetitiva dell'antico mondo orale, essa deliberatamente creava i testi a partire da altri testi, prendendo in prestito, adattando, condividendo le formule e i temi comuni, originariamente orali, che pur elaborava in nuove forme letterarie; impossibili senza la scrittura. La cultura della stampa ha di per sé una mentalità diversa: tende a percepire l'opera come «chiusa», separata dalle altre, un'unità in se stessa. La cultura della stampa diede origine alle nozioni romantiche di «originalità» e «creatività», che isolavano ancor più un'opera individuale dalle altre vedendone le origini e il significato come indipendenti, almeno idealmente, dalle influenze esterne. Quando, negli ultimi decenni, nacquero le dottrine dell'intertestualità per opporsi all'estetica isolazionistica di una cultura romantica e tipografica, esse provocarono una sorta di shock. Erano ancor più inquietanti, poiché gli scrittori moderni, dolorosamente consapevoli della storia letteraria e dell'intertestualità delle proprie opere, sono preoccupati di non poter produrre niente di nuovo, di fresco e di poter essere totalmente in balia dell'«influenza» dei testi altrui. L'opera di Harold Bloom *The Anxiety of Influence*³⁴⁹ tratta di questa angoscia che affligge lo scrittore moderno. Le culture manoscritte erano tormentate da poche angosce rispetto a queste influenze, e le culture orali non ne avevano alcuna.

La stampa crea un senso di chiusura non solo nelle opere letterarie, ma anche in quelle scientifiche e filosofiche. Con essa furono introdotti il prontuario e il manuale, meno discorsivi e polemici della maggior parte dei trattati precedenti di una data materia accademica. I prontuari e i

manuali presentavano i «fatti» o i loro equivalenti con affermazioni chiare e facilmente memorizzabili che in modo diretto e completo illustravano la situazione in un dato campo. Per contro, le frasi memorabili delle culture orali e di quelle manoscritte a oralità residua tendevano ad essere di tipo proverbiale, a presentare cioè non i «fatti» ma piuttosto le riflessioni, grazie ai paradossi che contenevano.

Di questo nuovo genere Peter Ramus (1515-72) fornì i paradigmi: manuali di quasi tutte le discipline (logica o dialettica, retorica, grammatica, aritmetica, ecc.) che procedevano da fredde definizioni e classificazioni ad ulteriori definizioni e classificazioni, finché ogni minima particella dell'argomento non era stata dissezionata e sistemata in un ordine. Un manuale ramista su un dato argomento non riconosceva alcun rapporto di scambio con cose al di fuori di sé; non vi apparivano nemmeno ostacoli o «avversari». Una data materia di un corso di studi, se presentata appropriatamente secondo il metodo di Ramus, non comportava alcuna difficoltà, questo sostenevano i Ramisti. Tutto diventa autoevidente se definito e classificato in modo corretto; la disciplina è così completa e autonoma. Ramus relegò le difficoltà e le confutazioni degli avversari in «conferenze» separate (*scholae*) sulla dialettica, la retorica, la grammatica, l'aritmetica, e così via, le quali fuoruscivano dalla disciplina nella sua autoconsistenza. Inoltre, il materiale di ogni manuale ramista poteva essere stampato sotto forma di schema dicotomico, mostrando come esso avesse organizzazione spaziale in sé e nella mente. Ogni disciplina era a sé stante, del tutto separata dalle altre, sebbene nell'uso queste si fondessero, cioè, nella produzione di discorso, venissero usate simultaneamente la logica, la grammatica, la retorica, o altro³⁵⁰.

Connesso con questo senso di chiusura è il punto di vista fisso che, come ha affermato Marshall McLuhan³⁵¹, ebbe origine con la stampa. Col punto di vista fisso, si poteva mantenere un tono omogeneo attraverso una lunga composizione in prosa: ed entrambi rivelavano da un lato una maggiore distanza fra scrittore e lettore, ma dall'altro anche una maggiore comprensione fra i due. Lo scrittore poteva andarsene fiduciosamente per la sua strada (maggiore distanza, minor preoccupazione); non c'era bisogno di fare di tutto una satira menippea, un miscuglio di vari punti di vista e di toni diversi per soddisfare tutte le sensibilità. Lo scrittore però poteva anche confidare in una maggiore adattabilità del lettore (miglior comprensione). A questo punto nacque il « pubblico di lettori»: una numerosa clientela personalmente sconosciuta all'autore, ma capace di trattare con alcuni punti di vista più o meno precostituiti.

Dopo la tipografia, l'elettronica

La trasformazione elettronica dell'espressione verbale ha accresciuto quel coinvolgimento della parola nello spazio che era iniziato con la scrittura, e ha contemporaneamente creato una nuova cultura, dominata dall'oralità secondaria. Benché il rapporto tra l'elaborazione elettronica della parola e la polarità oralità-scrittura - che costituisce il tema di questo libro - sia argomento troppo vasto per essere qui considerato nella sua interezza, è necessario soffermarsi almeno su alcuni punti.

Malgrado ciò che spesso si dice, l'elettronica non sta uccidendo il libro stampato, ma anzi ne incrementa la produzione: le interviste registrate elettronicamente, ad esempio, producono migliaia di libri e articoli «parlati» che altrimenti mai avrebbero visto la stampa. Dunque, il nuovo mezzo rafforza l'antico, ma naturalmente lo trasforma, poiché esso alimenta un nuovo stile consapevolmente informale, dal momento che, gli appartenenti ad una cultura tipografica ritengono che la comunicazione orale debba di regola essere informale (mentre, al contrario, l'uomo orale pensa che essa debba essere formale³⁵²). Inoltre, come precedentemente osservato, la composizione su terminale di computer sta sostituendo le più antiche forme di tipografia, così che ben presto praticamente tutta la stampa si servirà in un modo o nell'altro delle attrezzature elettroniche. Informazioni di ogni sorta poi, raccolte e/o elaborate elettronicamente, si stanno facendo strada in ambito tipografico, incrementandone l'attività. L'elaboratore e la spazializzazione sequenziali delle parole infine, iniziati con la scrittura e intensificati dalla stampa, hanno ricevuto ulteriore impulso dal computer, che massimizza l'affidamento della parola allo spazio e al movimento (elettronico) locale e ottimizza la sequenzialità analitica rendendola praticamente istantanea.

Allo stesso tempo, con il telefono, la radio, la televisione, e i vari tipi di nastri da registrare, la tecnologia elettronica ci ha condotti in un'era di «oralità secondaria». Questa nuova oralità ha sorprendenti somiglianze con quella per la sua mistica partecipatoria, per il senso della comunità, per la concentrazione sul momento presente e persino per l'utilizzazione delle formule³⁵³. Ma si tratta di un'oralità più deliberata e consapevole, permanentemente basata sull'uso della scrittura e della stampa, che sono essenziali per la fabbricazione ed il funzionamento delle attrezzature, nonché per il loro uso.

L'oralità secondaria è molto simile, ma anche molto diversa da quella primaria. Come quest'ultima, anche la prima ha generato un forte senso comunitario, poiché chi ascolta le parole parlate si sente in un gruppo, un

vero e proprio pubblico di ascoltatori, mentre la lettura di un testo scritto o stampato fa ripiegare gli individui su di sé. Ma l'oralità secondaria genera il senso di appartenenza a gruppi incommensurabilmente più ampi di quelli delle culture ad oralità primaria, genera cioè il «villaggio universale» di McLuhan. Prima della scrittura, inoltre, l'uomo orale aveva il senso del gruppo perché non esistevano alternative possibili, nella nostra era ad oralità secondaria, invece, questo senso è cosciente e programmato: l'individuo sa di dover essere socialmente attento. A differenza degli appartenenti ad una cultura orale primaria, che sono volti all'esterno poiché hanno avuto poche occasioni di farlo all'interno, noi siamo estroversi proprio perché prima eravamo introversi. similmente, se l'oralità primaria rende spontanei perché ancora non è disponibile la capacità di riflessione analitica, originata dalla scrittura, quella secondaria la promuove perché attraverso la riflessione analitica, abbiamo deciso che la spontaneità è un bene. Noi programiamo accuratamente gli eventi in modo da essere sicuri che siano del tutto spontanei.

Il contrasto fra l'oratoria del passato e quella odierna getta luce sulle differenze tra oralità primaria e secondaria. La radio e la televisione hanno portato gli uomini politici più eminenti, nelle vesti di pubblici oratori, davanti a un pubblico dall'ampiezza mai raggiunta avanti lo sviluppo dell'elettronica moderna. Così, in un certo senso, l'oralità ha prosperato come mai prima d'allora, ma non si tratta più della antica oralità. L'oratoria vecchio stile, derivata da quella primaria, se ne è andata per sempre. Nei dibattiti fra Lincoln e Douglas del 1858, i combattenti - perché tali essi erano - si affrontavano spesso all'aperto nel cocente sole estivo dell'Illinois, alla presenza di un pubblico molto reattivo di 12.000 e 15.000 persone, rispettivamente a Ottawa e a Freeport, Illinois³⁵⁴, parlando ognuno per un'ora e mezza. Il primo oratore aveva un'ora, il secondo un'ora e mezza, e il primo un'altra mezz'ora poi per la replica; tutto questo senza strumenti di amplificazione. L'oralità primaria si faceva sentire nell'intenso stile additivo, ridondante, con attenti bilanciamenti, altamente agonistico: alla fine gli avversari erano rauchi e fisicamente stremati. I dibattiti presidenziali che vediamo oggi alla televisione sono del tutto estranei a questo più antico mondo orale: il pubblico è assente, invisibile, muto; i candidati sono nascosti in cabine piccole e strette, fanno brevi presentazioni, e si impegnano in piccole frizzanti conversazioni in cui è deliberatamente smussata ogni acrimonia agonistica. I *media* elettronici non tollerano che si esponga un aperto antagonismo. Malgrado la loro aria studiata di spontaneità, essi sono completamente dominati da un senso di chiusura che è eredità della stampa: una dimostrazione di ostilità potrebbe infrangere questa chiusura e metterne in crisi il controllo. I candidati si adeguano alla psicologia dei *media*, si diffonde una domesticità letterata e piena di garbo.

Oggi, solo i molto anziani possono ricordare com'era l'oratoria quando

manteneva ancora vivo il contatto con le sue radici nell'oralità primaria. Gli altri certamente ascoltano un maggior numero di discorsi pubblici, o comunque di discorsi di uomini pubblici eminenti, più di quanto la gente di solito non facesse un secolo fa. Ma ciò che essi ascoltano darà loro un'idea ben inadeguata dell'oratoria antica, dei due millenni e più prima dell'avvento dell'elettronica e dello stile di vita orale, delle strutture mentali orali da cui tale oratoria ebbe origine.

6. Memoria orale, intreccio e caratterizzazione

Il primato dell'intreccio

Il passaggio dall'oralità alla scrittura si registra in molti generi d'arte verbale: nella lirica, nella narrativa, nel discorso descrittivo, nell'oratoria (da quella puramente orale, a quella organizzata chirograficamente, fino al linguaggio televisivo), nel teatro, negli scritti filosofici e scientifici, nella storiografia e nella biografia, per citarne solo alcuni. Di questi, il genere più studiato in termini di passaggio dall'oralità alla scrittura è senz'altro la narrativa; sarà dunque qui utile dare una scorsa ad almeno una parte del lavoro svolto su di essa, ed accennare ad alcune delle più recenti intuizioni offerte dagli studi sull'oralità e la scrittura. Ai fini del presente discorso, alla narrativa possiamo assimilare il teatro, che, sebbene presenti la azione senza voce narrante, possiede tuttavia anch'esso un intreccio.

Naturalmente, non è stato solo il passaggio dall'oralità alla scrittura a determinare lo sviluppo della narrativa nel corso dei secoli; lo hanno fatto anche le trasformazioni della società, ad esempio i mutamenti delle organizzazioni politiche, lo sviluppo religioso, gli scambi interculturali, ed anche l'evoluzione degli altri generi verbali. Non si vuole perciò qui ridurre il molteplice gioco delle cause che hanno influito sulla narrativa al semplice passaggio dall'oralità alla scrittura, ma soltanto mostrare alcuni degli effetti prodotti da questo passaggio.

La narrativa è ovunque un genere d'arte verbale superiore, presente costantemente a partire dalle culture orali primarie fino a quelle ad alta alfabetizzazione e alle elettroniche. In un certo senso, la narrativa domina tutti gli altri generi, poiché è alla base di tante altre forme artistiche, anche le più astratte. La conoscenza umana emerge dalla temporalità: dietro alle astrazioni della scienza giace la storia delle osservazioni sulla base delle quali le astrazioni sono state formulate. In un laboratorio scientifico, gli studenti devono «trascrivere» gli esperimenti, cioè raccontare cosa hanno fatto e quali sono stati i risultati: da quel che narrano si possono formulare alcune generalizzazioni e conclusioni astratte. Dietro ai proverbi, agli aforismi, alle speculazioni filosofiche e ai riti religiosi giace la memoria dell'esperienza umana disposta nel tempo e soggetta a una trattazione narrativa. La poesia lirica implica una serie di eventi in cui si colloca o con cui ha a che vedere l'io poetico. Tutto ciò significa che la conoscenza e il discorso derivano dall'esperienza umana, e che il modo elementare di elaborare verbalmente l'esperienza umana è darne conto seguendo più o meno la storia del suo nascere ed esistere, immersa dunque nel flusso del tempo. Il racconto è un modo di trattare questo flusso.

La narrativa e le colture orali

Sebbene la narrativa sia presente in tutte le culture, essa è in un certo modo più funzionale in quelle ad oralità primaria che nelle altre. Nelle prime, come ha osservato Havelock³⁵⁵, non si può gestire la conoscenza sotto forma di categorie elaborate, più o meno scientificamente astratte; esse non possono generale tali categorie e si servono così del racconto di azioni umane per immagazzinare, organizzare e comunicare gran parte di ciò che conoscono. La maggior parte delle culture orali, anche se non tutte, produce narrazioni o serie di narrazioni in quantità rilevante, come le storie delle guerre troiane presso gli antichi Greci, quelle del coyote presso le varie popolazioni indigene d'America, i racconti di Anansi nel Belize e in altre culture caraibiche con qualche eredità africana, le storie di Sunjata nel Mali, quelle di Mwindo fra i Nyanga, e così via. A causa della loro lunghezza e della complessità delle scene e delle azioni, i racconti di questo tipo, in una cultura orale sono spesso i più ampi depositi di erudizione.

La narrativa inoltre è particolarmente importante nelle culture ad oralità primaria perché essa può unificare una grande quantità di sapere in opere di una certa importanza ed estensione, ragionevolmente durevoli nel tempo, il che, in tali culture, significa essere soggette a ripetizione. Anche le massime, gli indovinelli, i proverbi e altre forme simili possono essere duraturi, ma sono di solito brevi, mentre le formule rituali, a volte di una certa lunghezza, hanno per lo più un contenuto specifico. Le genealogie, occasionalmente abbastanza lunghe, contengono solo informazioni altamente specializzate. Gli altri tipi di composizione orale di una certa lunghezza tendono, in una cultura orale, ad essere occasionali, effimeri. Così una orazione, anche se estesa e cospicua quanto un racconto importante o quanto la parte di un racconto che potrebbe essere recitata in una seduta d'ascolto, non è un genere durevole: di solito non viene ripetuta, poiché si riferisce a una particolare situazione e, nella totale assenza della scrittura, scompare dalla scena umana definitivamente con la situazione stessa. La lirica tende ad essere breve, oppure occasionale, o entrambe, e lo stesso vale per le altre forme.

In una cultura che conosca la scrittura o la stampa, il testo unifica fisicamente tutto ciò che contiene, e permette di recuperare ogni tipo d'organizzazione del pensiero come un tutto unico. Nelle culture ad oralità primaria, dove non esistono testi, la narrazione serve ad unificare il pensiero in modo più efficace e permanente di quanto non permettano gli altri generi orali.

Memoria orale e intreccio

La narrativa stessa ha una storia. Scholes e Kellogg³⁵⁶ hanno studiato e schematizzato alcuni dei modi in cui essa si è sviluppata nel mondo occidentale, dalle sue antiche origini a oggi, prestando grande attenzione ai complessi fattori sociali, psicologici, estetici che ne hanno accompagnato lo sviluppo. Consapevole di quanto sia complesso tracciare una storia esauriente della narrativa, richiamerò qui semplicemente l'attenzione su alcune delle differenze più cospicue che distinguono quella originata in un contesto culturale totalmente orale dalla narrativa scritta, soffermandomi in particolare sul funzionamento della memoria.

Nelle culture ad oralità primaria descritte nel terzo capitolo, l'apprendimento e il recupero di quanto appreso richiedono strutture e processi mentali di un tipo che non ci è affatto familiare, e che anzi noi spesso disprezziamo. Uno dei campi in cui le strutture e i processi mnemonici si manifestano nel modo più spettacolare è l'intreccio narrativo, che in una cultura orale non consiste esattamente in quanto noi intendiamo per intreccio. L'uomo chirografico e tipografico moderno ritiene probabilmente che ogni narrazione sia a trama lineare e con climax, secondo uno schema spesso rappresentato col diagramma della famosa «piramide di Freytag» (cioè una linea che sale, seguita da una che scende): l'azione ascendente crea tensione, e questa monta fino al climax che spesso consiste in un riconoscimento o altro evento che dà luogo a una *peripeteia* o capovolgimento dell'azione, ed è seguito dallo scioglimento dell'intreccio o rivelazione: questa trama lineare standard con climax è stata paragonata all'allacciare e allo sciogliere di un nodo. Un tal genere di intreccio Aristotele riscontra nel dramma (Poetica 1451 b - 1452 b), il che è significativo poiché quello greco, sebbene recitato oralmente, veniva composto in forma scritta; esso infatti, nel mondo occidentale, fu il primo e per secoli l'unico genere orale ad essere completamente controllato dalla scrittura.

L'epica, narrativa orale dell'antica Grecia, aveva un intreccio diverso. Nella sua *Ars Poetica*, Orazio scrive che il poeta epico «si affretta ad entrare nell'azione e precipita l'ascoltatore nel mezzo degli avvenimenti» (148-149). Orazio pensa soprattutto all'indifferenza del poeta epico per la successione temporale: il poeta riporta una situazione e solo molto più tardi spiegherà, spesso dettagliatamente, come essa si sia prodotta. Orazio ha forse in mente anche la concisione e il vigore di Omero³⁵⁷, il qual vuole arrivare subito a «dove c'è l'azione». In ogni caso, i poeti letterati interpretarono l'espressione oraziana *in medias res* come un rendere

obbligatorio nell'epica l'*hysteron proteron*, l'anteporre ciò che per logica successione temporale verrebbe dopo. Così John Milton spiega, nella prefazione al Libro I del *Paradiso perduto* che, dopo aver proposto «in breve l'intero argomento» del poema e analizzato la «causa prima» della caduta di Adamo, «il Poema si affretta verso il centro dell'azione».

Le parole di Milton mostrano che fin dall'inizio egli aveva il controllo dell'argomento da lui trattato e delle cause che indirizzano l'azione, un controllo non posseduto ad alcun poeta orale. Milton aveva cioè in mente una trama altamente organizzata, con un inizio, una parte centrale e una fine (Aristotele, *Poetica*, 1450 b), in una successione temporale corrispondente a quella degli eventi narrati; ma egli smembrò deliberatamente questa trama e ne riunì le parti in un ordine diverso.

In passato, l'esegesi dell'epica orale ad opera dei letterati partiva comunemente dall'assunto che i poeti epici facessero la stessa cosa e consapevolmente respingessero un'organizzazione che in realtà non era possibile senza la scrittura. Questa esegesi rivela gli stessi pregiudizi chirografici evidenti nel termine «letteratura orale». Nello stesso modo in cui si ritiene che una composizione orale sia una variante di quella scritta, così si crede anche che l'intreccio dell'epica orale sia una variante di quello scritto del dramma. Aristotele la pensava già così nella sua *Poetica* (1447 - 1448 a, e altrove), che per ovvi motivi mostra di comprendere il dramma, che veniva scritto e recitato nella sua cultura chirografica, meglio dell'epica, il prodotto invece di una cultura ad oralità primaria svanita ormai da molto tempo.

In effetti, una cultura orale non conosce la trama lineare che tende al climax e di una certa lunghezza; essa non è nemmeno in grado di organizzare quelle narrazioni più brevi con climax cui si sono abituati i lettori negli ultimi 200 anni e che, di recente, essi hanno intrapreso a disprezzare con affettazione. Non si rende giustizia al metodo di composizione orale se lo si descrive come una variante di quello letterario che esso non poteva conoscere, e nemmeno concepire. Nella costruzione della trama le «cose», nel mezzo delle quali ci si aspetta che abbia inizio l'azione, non sono mai state poste in ordine cronologico, se non per tutti brevi; le *res* di Orazio sono una costruzione letteraria. Non si trovano trame lineari con climax già bell'e pronte, nella vita delle persone, sebbene quelle reali possano fornire materiale da cui si costruiscono tali trame, eliminando spietatamente tutto, tranne pochi episodi messi attentamente in evidenza. Estremamente noiosa sarebbe la storia completa di tutti gli eventi accaduti ad Otello nel corso della sua vita.

È indicativo che i poeti orali trovino difficoltà a iniziare un canto: la *Teogonia* di Esiodo, una composizione al confine tra oralità e scrittura, prima di iniziare veramente, compie ben tre tentativi sullo stesso materiale³⁵⁸. I poeti orali immergevano il lettore *in medias res*, non perché avessero uno schema grandioso, ma per necessità: non c'era scelta, non

c'erano alternative. Avendo forse udito dozzine di cantori ripetere centinaia di canti poetici, di lunghezza variabile, sulla guerra di Troia, Omero possedeva un enorme repertorio di episodi da unificare, ma, non conoscendo la scrittura, non aveva possibilità alcuna di organizzarli in stretto ordine cronologico. Senza la scrittura non c'erano elenchi di episodi; gli elenchi non erano neppure concepibili. Se dovesse procedere in ordine strettamente cronologico, il poeta orale sicuramente tralascerebbe qualche episodio, al momento cronologicamente appropriato, per inserirlo più avanti nella narrazione. Se, alla successiva occasione, egli si ricordasse di mettere l'episodio nel giusto ordine cronologico, certamente ne tralascerebbe altri, o li distribuirebbe in un ordine errato.

Il materiale epico inoltre non produce di per sé una trama lineare tendente al climax: se gli episodi dell'Iliade e dell'Odissea vengono riorganizzati in stretto ordine cronologico, il tutto ha una progressione temporale, ma non la struttura accorpata, con climax, che è tipica del dramma. Il grafico di Whitman sull'organizzazione dell'Iliade³⁵⁹ non suggerisce la piramide di Freytag ma una serie di scatole l'una dentro l'altra, create dalle ricorrenze tematiche.

Ciò che faceva di un buon compositore epico un poeta non era la sua abilità nel creare una trama lineare ascendente, da scomporre poi per mezzo di trucchi sofisticati che immergevano il suo ascoltatore *in medias res*. Quanto lo faceva poeta, tra le altre cose naturalmente, era prima di tutto la tacita accettazione del fatto che la struttura episodica era il solo modo - e un modo del tutto naturale - di immaginare e trattare una narrazione di una certa lunghezza, e poi l'estrema abilità con i *flash-back* e le altre tecniche per organizzare gli episodi. Partire dal «mezzo delle cose» non vuol dire costruire un intreccio artatamente, ma è il modo di procedere originario, naturale e inevitabile tipico di un poeta orale che si accosti a una lunga narrazione (i racconti molto brevi sono forse altra cosa). Se prendiamo la trama lineare con climax come paradigma narrativo, allora l'epica non ha trama: una trama in senso stretto apparirà nelle narrazioni lunghe solo con la scrittura.

Perché l'intreccio di una certa ampiezza e con climax appare solo insieme alla scrittura, e nasce dapprima nel dramma, dove non c'è la figura del narratore, per poi penetrare nella narrativa vera e propria più di 2000 anni dopo, con i romanzi dell'epoca di Jane Austen? I primi «romanzi» erano tutti più o meno a struttura episodica, sebbene *La principessa di Clèves* di Mme de la Fayette (1678) e pochi altri abbiano carattere più accorpato. La trama lineare con climax raggiunge la sua forma più compiuta nel romanzo poliziesco, dove troviamo una tensione che cresce costantemente, una rivelazione squisitamente netta e un rovesciamento, uno scioglimento del tutto risolto. Si ritiene comunemente che il racconto poliziesco sia nato nel 1841 con *I delitti della Rue Morgue*, di Edgar Allan Poe. Ma perché le narrazioni lunghe, prima dell'inizio del 1800, erano

tutte più o meno strutturate a episodi? E questo, per quanto ne sappiamo, in tutto il mondo, persino in un'opera per altri versi anticipatrice come *The Tale of Genji*, di Lady Murasaki Shikibu. Perché nessuno scrisse un romanzo poliziesco prima del 1841? Alcune risposte a queste domande (sebbene certo non tutte) si possono dare comprendendo a fondo la dinamica del passaggio dall'oralità alla scrittura.

Nel suo recente e voluminoso lavoro intitolato *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*³⁶⁰, Berkley Peabody ha aperto nuove prospettive sul rapporto fra memoria e intreccio, basandosi non solo sui lavori di Parry, Lord e Havelock e su quelli ad essi ispirati, ma anche sull'opera di autori europei meno recenti come Antoine Meillet, Theodor Bergk, Hermann Usener, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, e su parte della letteratura cibernetica e strutturalista. Egli pone la psicodinamica dell'epos greco nella tradizione indo-europea, mostrando l'esistenza di intime connessioni fra la metrica greca e quella avestica, l'indiana vedica e di altri gruppi sanscriti, e segnalando i legami fra l'evoluzione dell'esametro e i processi cognitivi. Questo ambiente più vasto in cui Peabody colloca le sue conclusioni, fa intravedere l'esistenza di nuovi orizzonti: è probabile che quanto egli ha da dire sul ruolo dell'intreccio e questioni assimilabili nel canto narrativo dell'antica Grecia si possa applicare in vario modo alla narrativa orale delle culture di tutto il mondo. E in effetti, nelle sue abbondanti note Peabody fa spesso riferimento a tradizioni e pratiche degli indigeni d'America e di altre popolazioni non indo-europee.

In modo in parte esplicito, in parte implicito, Peabody riscontra una certa incompatibilità fra la trama lineare (piramide di Freytag) e la memoria orale, cosa che le opere precedenti non erano state in grado di fare. Egli mette in chiaro che il vero «pensiero» o contenuto dell'antico epos orale ha sede nel modello della stanza a carattere formulaico, che il cantore rammenta, e non nella sua intenzione consapevole di organizzare l'intreccio narrativo nel modo ricordato³⁶¹. «Un cantore non comunica il proprio pensiero, ma quello della tradizione, in forma convenzionale per i suoi ascoltatori, compreso se stesso»³⁶². Egli non trasmette «informazioni» nel senso di un «trasferimento diretto» di dati all'ascoltatore, ma fondamentalmente ricorda in pubblico, non un testo imparato a memoria, poiché non esiste nulla del genere né si ha una successione precisa di parole, ma i temi e le formule che egli ha udito cantare dagli altri cantori. Li ricorda in modo sempre diverso, rapsodizzandoli o unificandoli di volta in volta a sua maniera, a seconda del pubblico e dell'occasione. «Un canto è il ricordo delle canzoni cantate»³⁶³.

L'epica orale (e, per estensione, come ipotesi, anche le altre forme di narrativa delle culture orali) non ha niente a che fare con l'immaginazione creativa nel senso moderno del termine, come viene applicato alla

composizione scritta. «Il piacere che proviamo nel formare deliberatamente nuovi concetti, astrazioni e creazioni fantastiche non deve essere attribuito al cantore tradizionale»³⁶⁴; quando egli aggiunge nuovo materiale, lo elabora in base alla tradizione. Il bardo è sempre preso in una situazione che non controlla interamente: alcune persone in un momento preciso vogliono che lui canti³⁶⁵. Sappiamo per esperienza che un artista, pressato inaspettatamente da un gruppo affinché si esibisca, dapprima si schermirà, provocando rinnovate richieste finché non avrà stabilito un rapporto più adatto col suo pubblico; allora concederà: «E va bene. Se proprio insistete...». La canzone e gli altri tipi di narrativa orale sono il risutato dell'interagire fra il cantore, il pubblico presente e il ricordo che il cantore ha delle canzoni cantate. Operando su questa interazione, il bardo è originale e creativo su basi diverse da quelle dello scrittore.

Dal momento che nessuno, ad esempio, ha mai cantato le guerre troiane in successione cronologica, nessun Omero avrebbe potuto pensare di cantarle in quel modo. Gli obiettivi dei bardi non prevedono l'intreccio compatto. Nello Zaire moderno (allora Repubblica Democratica del Congo), quando a Candi Rureke fu chiesto di narrare tutte le storie dell'eroe Nyanga Mwindo, egli si meravigliò molto³⁶⁶: nessuno mai, protestò, aveva recitato tutti gli episodi di seguito. Sappiamo come egli fosse poi indotto a farlo, a seguito delle precedenti trattative con Biebuyck e Matene. Così, Candi Rureke narrò tutte le storie di Mwindo, a volte in prosa, a volte in versi, con un occasionale accompagnamento corale e davanti a un pubblico in qualche modo fluttuante: questo per dodici giorni, mentre tre copisti, due Nyanga e un belga, trascrivevano le sue parole. Non è proprio come scrivere un romanzo o un poema; ogni giorno la performance stancava Rureke sia psicologicamente che fisicamente, e alla fine delle dodici giornate egli era completamente esausto.

Il profondo studio di Peabody sulla memoria getta nuova luce su molte delle caratteristiche del pensiero e dell'espressione orali discusse nel terzo capitolo di questo libro, e soprattutto sul loro carattere additivo e aggregativo, sul conservatorismo, sulla ridondanza o «copia», e sulla loro particolare economia partecipativa.

Naturalmente, la narrativa ha a che fare con la successione temporale degli avvenimenti, e quindi in tutte le sue forme è presente un certo tipo di intreccio: come risultato di una successione di eventi, la situazione finale sarà una conseguenza di quella iniziale. Nonostante questo, la memoria, così come essa guida il poeta orale, ha spesso poco a che vedere con una presentazione degli avvenimenti strettamente lineare, in ordine cronologico. Il poeta si lascerà prendere dalla descrizione dello scudo dell'eroe e perderà completamente il tracciato narrativo. Nella nostra cultura tipografica ed elettronica, oggi, ci deliziamo per l'esatta corrispondenza fra l'ordine lineare degli elementi nel discorso e quello referenziale, ossia l'ordine cronologico nel mondo al quale il discorso si

riferisce. Ci piace che la successione, nei racconti verbali, segua in parallelo quella della nostra esperienza. Quando la narrativa odierna abbandona o distorce questo parallelismo, come in *L'anno scorso a Marienbad*, di Robbe-Grillet o in *Il gioco del mondo* di Julio Cortázar, l'effetto è chiaramente voluto: si è consapevoli dell'assenza del normale parallelismo.

La narrativa orale non si preoccupa molto di presentare un esatto parallelismo sequenziale fra la successione dei fatti narrati e quella dei loro referenti extra-narrativi. Un tale parallelismo diventa obiettivo di primaria importanza soltanto quando la mente dell'uomo ha interiorizzato la scrittura: come osserva Peabody, esso fu utilizzato molto presto da Saffo, il che dà alle sue poesie quel curioso senso di modernità che le rende documenti di una esperienza temporale vissuta³⁶⁷. Certamente ai tempi di Saffo (c. 600 a.C.) la scrittura stava già esercitando la sua influenza sulla psiche greca.

Chiusura della trama: dai racconti di viaggio al romanzo poliziesco

Gli effetti della scrittura, e poi quelli della stampa, sull'intreccio narrativo sono troppo vasti perché si possa qui trattarli dettagliatamente, ma alcuni fra i più vistosi appaiono chiari se si considera il passaggio dall'oralità alla scrittura. Maturata l'esperienza di un lavoro con il testo come tale, chi lo crea, ora realmente un «autore», acquisisce un senso dell'espressione e dell'organizzazione molto diverso da quello di chi lo esegue davanti a un pubblico in carne ed ossa. L'«autore» può leggere le storie scritte da altri in solitudine, può lavorare su appunti, può persino tracciare le linee di un racconto prima di scriverlo. Per quanto l'ispirazione continui a derivare da fonti inconsce, lo scrittore può sottometterle al controllo della coscienza molto più di quanto non sia possibile a un narratore orale. Le parole che un autore scrive possono essere riconsiderate, riviste o altrimenti manipolate prima del loro ingresso nel mondo. Sotto gli occhi dell'autore il testo dispiega un inizio, un mezzo e una fine, cosicché egli è incoraggiato a pensare alla sua opera come ad un unità autonoma, distinta, chiusa.

A causa di questo maggior controllo della coscienza, l'intreccio sviluppa strutture sempre più accorpate e con climax in sostituzione della trama ad episodi. L'antica tragedia greca, come è stato osservato in precedenza, fu in occidente la prima forma d'arte orale ad essere completamente controllata dalla scrittura. Fu il primo - e per secoli l'unico - genere strutturato, nella sua forma tipica, come la piramide di Freytag. Paradossalmente, sebbene le tragedie venissero presentate in forma orale, esse erano composte, prima della rappresentazione, come testi scritti. È significativo che nel teatro manchi la voce narrante: il narratore è immerso completamente nel testo e scompare dietro le voci dei suoi personaggi. Come abbiamo visto nelle culture orali, il cantore di solito narrava per episodi; l'eliminazione della voce narrante sembra essere stata all'inizio essenziale per liberare l'intreccio da una tale strutturazione. Non dobbiamo dimenticare che la struttura episodica era il modo naturale per raccontare una storia lunga, se non altro perché l'esperienza della vita reale assomiglia più a una serie di episodi che alla piramide di Freytag. Un'accurata selettività produce la trama piramidale, e questa selettività è accresciuta dalla distanza che la scrittura stabilisce fra l'espressione e la vita reale.

Al di fuori del teatro, nella narrativa come tale, la voce originaria del narratore orale assunse varie forme nuove quando divenne quella

silenziosa dello scrittore, poiché il distanziamento indotto dalla scrittura favoriva la presenza nel testo di una molteplicità di lettori e di scrittori, fittizi e decontestualizzati³⁶⁸. Ma fino all'apparizione della stampa, e finché essa non produsse i suoi effetti più compiuti, la fedeltà della voce narrante alla struttura episodica rimase salda.

La stampa, come si è visto, sigillò le parole nello spazio, sia meccanicamente sia psicologicamente, aumentando il senso di chiusura; il suo mondo diede così origine al romanzo moderno (*novel*), che provocò la rottura definitiva con la struttura episodica, per quanto non fosse sempre dotato della stessa compattezza narrativa del dramma. Il romanziere era impegnato e più con un testo che con un pubblico, immaginato o reale che fosse (il *romance* cavalleresco in prosa era spesso scritto e stampato per essere letto ad alta voce), ma, all'inizio, la sua posizione era ancora un po' instabile. Il ricorrere dell'espressione «caro lettore» dei romanzi del XIX secolo rivela il problema dell'adattamento: l'autore tende ancora a sentire la presenza di un pubblico di ascoltatori, e deve frequentemente rammentarsi che la storia non è loro destinata ma si rivolge a dei lettori, ognuno dei quali è solo nel proprio mondo. L'abitudine di Dickens e di altri romanziere del XIX secolo di declamare ad alta voce pezzi scelti delle loro opere, mostra l'indugiare dell'antico mondo dei cantori orali. Fantasma persistente di questo mondo era la figura del cavaliere errante, i cui spostamenti avevano la funzione di combinare gli episodi, e che sopravvisse attraverso il *romance* medievale, il *Don Chisciotte*, opera per altri versi incredibilmente moderna, fino a Defoe (Robinson Crusoe è appunto un viaggiatore), al *Tom Jones* di Fielding, alla narrativa di Smollett e anche ad alcune opere di Dickens, come ad esempio *Il circolo Pickwick*.

La struttura narrativa piramidale, come si è visto, raggiunge il suo apice nel romanzo poliziesco, che ha inizio con *I delitti della Rue Morgue* di Poe, pubblicato nel 1841. Nel racconto poliziesco ideale, una trama ascendente crea senza tregua una tensione che l'agnizione poi allenterà con esplosiva immediatezza, mentre lo scioglimento finale spiegherà ogni cosa: a questo punto si scoprirà che ogni singolo dettaglio della storia aveva avuto importanza cruciale ed era stato, fino al climax e allo scioglimento, effettivamente sviante. I «romanzi polizieschi» cinesi, che ebbero origine nel XVII secolo e giunsero a maturità nel XVIII e nel XIX, condividono lo stesso materiale narrativo di Poe, ma non raggiungono la sua concisione e infiorano i testi di «lunghe poesie, di digressioni filosofiche, e di altre inezie»³⁶⁹.

Le trame dei romanzi polizieschi sono interiori, nel senso che comunemente la loro chiusura completa è raggiunta dapprima nella mente di uno dei personaggi, che poi la comunica al lettore e agli altri personaggi. Sherlock Holmes aveva tutto ben chiaro in testa prima di ogni altro, in particolar modo prima del lettore. Questo è tipico del romanzo

poliziesco, a differenza del semplice racconto «di mistero», il quale non ha un'organizzazione chiusa così precisa. Il «direzionamento interiore della narrativa», per usare l'espressione di Kahler³⁷⁰, si dimostra qui chiaramente per contrasto con l'antica narrativa orale: il protagonista della narrazione orale, che tipicamente si distingue per le sue imprese esteriori, è stato sostituito dalla coscienza del protagonista dell'era tipografica.

Non di rado il racconto poliziesco mostra qualche connessione diretta fra intreccio e testualità. In *Lo scarabeo d'oro* (1843) Edgar Allan Poe non solo pone la chiave dell'azione nella mente di Legrand, ma presenta un testo come suo equivalente esterno: il codice scritto che interpreterà la mappa indicante il luogo dove è nascosto il tesoro. Il problema immediato che Legrand risolve direttamente non è una difficoltà operativa (dov'è il tesoro?) ma testuale (come deve essere interpretato questo scritto?). Una volta risolto il problema testuale, ogni altra cosa si mette a posto. E, come mi fece osservare una volta Thomas J. Farrel, sebbene il testo sia scritto a mano, il codice che vi appare è decisamente tipografico, composto non solo di lettere dell'alfabeto, ma anche di segni di interpunzione, che appaiono in quantità minima o non esistono affatto nei manoscritti ma abbondano nel libro stampato. Questi segni sono ancora più lontani dal mondo orale di quanto non lo siano le lettere dell'alfabeto: benché facciano parte del testo, essi non sono pronunciabili. La crescita del senso di isolamento e di chiusura come effetto della stampa è qui evidente. Ciò che esiste all'interno del testo e della mente è un'unità completa, autonoma nella sua tacita logica interiore. Più tardi, variando lo stesso tema in una sorta di romanzo semi-poliziesco, Henry James crea in *Il carteggio Aspern* (1888) un misterioso personaggio centrale la cui identità è legata a un nascondiglio dove sono tenute le sue lettere non pubblicate, le quali, alla fine del racconto, saranno bruciate senza essere state lette dall'uomo che aveva dedicato la propria vita a cercarle per comprendere che persona fosse veramente Jeffrey Aspern. Insieme con queste carte, anche il mistero che circondava il personaggio Aspern va in fumo. La testualità è incarnata in questa storia ossessiva: «La lettera uccide, mentre lo spirito dà la vita» (Corinti 2, 3-6).

Il carattere riflessivo della scrittura – rafforzato dalla lentezza del processo chirografico in confronto alla performance orale e dall'isolamento dello scrittore rispetto all'esecutore orale - incoraggia l'emergere della coscienza dall'inconscio. Un autore di romanzi polizieschi ha certamente maggiori capacità di riflessione dei narratori epici di cui parla Peabody, com'è evidente dalle stesse teorizzazioni di Edgar Allan Poe.

La scrittura, come si è visto, è un'attività che allarga la coscienza. Il racconto dall'intreccio organizzato e compatto è il prodotto e allo stesso tempo la causa di un acuirsi della coscienza, e questo fatto simbolicamente si esprime quando, con la comparsa dell'intreccio perfettamente piramidale del romanzo poliziesco, l'azione viene focalizzata nella coscienza del

protagonista, il detective. Negli ultimi decenni, via via che la cultura tipografica si trasformava in cultura elettronica, il racconto ad intreccio compatto cadeva in disgrazia perché troppo «facile» per l'autore e per il lettore (cioè troppo sotto il controllo della coscienza). La letteratura d'avanguardia è ora obbligata a ridurre o ad oscurare l'intreccio narrativo, ma le storie senza intreccio dell'era elettronica non sono narrazioni a episodi, sono piuttosto variazioni impressionistiche e immaginifiche dei racconti a intreccio che le hanno precedute. La trama narrativa porta ora permanentemente il marchio della scrittura e della tipografia, e quando si struttura in ricordi ed echi, che assomigliano all'antica narrativa orale con il suo poggiare sull'inconscio³⁷¹, essa lo fa inevitabilmente in modo consapevole, voluto, tipicamente letterato come in *La gelosia* di Alain Robbe-Grillet o nell'*Ulisse* di James Joyce.

Personaggi «a tutto tondo», la scrittura e la stampa

Per il lettore moderno, una « caratterizzazione » efficace nella narrativa e nel teatro vuol dire, per usare i termini di E.M. Forster³⁷², creare personaggi «a tutto tondo», che «hanno in sé l'incalcolabilità della vita». Il contrario del personaggio a tutto tondo è quello piatto, che mai sorprende il lettore ma piuttosto lo delizia soddisfacendo sempre abbondantemente le sue aspettative. Ora noi sappiamo che il «tipo», il personaggio «pesante» o «piatto» deriva originariamente dalla narrativa dell'oralità primaria, che non può avere personaggi di altro genere. Il tipo serve sia ad organizzare l'intreccio stesso, sia a gestire gli elementi non narrativi che si trovano nella narrazione. Intorno a Ulisse (o, in altre culture, al Coniglio Brer o al ragno Anansi) si può raccogliere il patrimonio culturale riguardante l'astuzia, intorno a Nestore quello che concerne la saggezza, e così via.

Man mano che il discorso della oralità primaria viene sottoposto ad un controllo chirografico e tipografico sempre maggiore, il personaggio «piatto» diventa sempre più «a tutto tondo», ovvero si comporta in modi a prima vista imprevedibili ma che risultano infine coerenti rispetto alla sua complessa struttura e alle complesse motivazioni che lo guidano. Motivazioni complesse e crescita psicologica nel tempo fanno assomigliare questo personaggio ad un essere reale. Esso emerge col romanzo (*novel*) come esito di una gran quantità di trasformazioni. Scholes e Kellogg³⁷³ ne suggeriscono alcune derivanti dalla spinta interiorizzatrice già presente nell'Antico Testamento e dal suo intensificarsi nel mondo cristiano, dalla tradizione teatrale greca, da quella introspettiva ovidiana e agostiniana, e infine dalla spiritualità alimentata dal *romance* celtico medievale e dalla tradizione dell'amor cortese. Ma essi osservano anche che la diversificazione dei tratti del personaggio non fu completa fino a quando non fece la sua comparsa il *novel*, il romanzo moderno, con il suo senso del tempo non più semplicemente in funzione di cornice ma come elemento costituenti l'azione umana.

Tutti questi sviluppi sono inconcepibili in una cultura ad oralità primaria, e infatti emergono in un mondo dominato dalla scrittura con la sua spinta verso un'introspezione accuratamente particolareggiata e un'analisi raffinata degli stati d'animo più profondi e dei loro rapporti sequenziali nell'interiorità. Meglio si comprende la nascita del personaggio a tutto tondo se si ha consapevolezza del modo in cui la scrittura, e più tardi la stampa, influenzarono l'antica economia noetica. Le prime approssimazioni del personaggio a tutto tondo le troviamo nelle tragedie greche, il primo genere verbale totalmente controllato dalla scrittura. Esse

trattano ancora soprattutto di personaggi in vista piuttosto che di uomini comuni, familiari come appariranno nel romanzo, ma l'Edipo di Sofocle e, ancora più, Penteo, Agave, Ifigenia e Oreste nelle tragedie di Euripide sono incomparabilmente più complessi e interiormente angosciati dei personaggi di Omero. Watt³⁷⁴ richiama l'attenzione sull'«interiorizzazione della coscienza» e sulle abitudini introspettive che produssero quel senso del carattere umano che già troviamo in Defoe, e ne rintraccia la matrice nel retroterra puritano dello scrittore. C'è qualcosa di tipicamente calvinista nel modo in cui i personaggi di Defoe, con le loro capacità di introspezione, si rapportano al mondo secolare. Ma l'introspezione e la sempre maggiore interiorizzazione della coscienza caratterizzano la storia intera dell'ascetismo cristiano, dove il loro intensificarsi è chiaramente legato alla scrittura, dalle *Confessioni* di S. Agostino all'*Autobiografia* di S. Teresa di Lisieux (1873-97). Miller e Johnson³⁷⁵, citati da Watt, osservano che «quasi ogni puritano che sapesse scrivere teneva una qualche sorta di diario». L'avvento della stampa intensificò l'interiorità già alimentata dalla scrittura, e l'era della stampa fu infatti immediatamente contrassegnata in ambito protestante dall'interpretazione privata, individuale, della Bibbia, e in ambito cattolico dall'accresciuta frequenza della Confessione, e dalla maggiore importanza attribuita all'esame di coscienza, L'influenza della scrittura e della stampa sull'ascetismo cristiano è un terreno di ricerca ancor tutto da dissodare.

La scrittura e la lettura, come si è visto, sono attività solitarie (sebbene, all'inizio, la seconda avvenisse spesso in gruppo), esse impegnano la psiche in un pensiero intenso, interiorizzato, individualistico, di un genere assolutamente inaccessibile all'uomo orale. Nei mondi privati che la scrittura e la stampa creano, nacque il senso di un personaggio a tutto tondo, con motivazioni profondamente interiorizzate, e guidato da poteri misteriosi, dall'interno. Apparso per la prima volta nell'antica tragedia greca, chirograficamente controllata, il personaggio a tutto tondo si sviluppa ulteriormente all'epoca di Shakespeare dopo la nascita della stampa, e raggiunge il suo apice col romanzo, quando, dopo l'avvento del Romanticismo, questa viene pienamente interiorizzata³⁷⁶.

La scrittura e la stampa non eliminano del tutto il personaggio piatto: in base al principio secondo il quale una nuova tecnologia della parola rafforza la precedente, pur trasformandola al tempo stesso, le culture chirografiche possono in effetti generare, in dati momenti, il prototipo del personaggio-tipo, cioè del personaggio astratto. Questo si incontra nelle moralità tardo medioevali, che rappresentano virtù e vizi astratti, sotto forma di personaggi-tipo, dalle caratteristiche accentuate come solo la scrittura può fare, e nella *commedia degli umori* del XVII secolo, ad esempio in *Ognuno nel suo umore* e nel *Volpone* di Ben Jonson dove, in intrecci più complessi, si trovano personaggi che sono in realtà virtù e vizi appena un po' rimpolpati. Defoe, Richardson, Fielding e altri romanzieri dello stesso

periodo³⁷⁷, e persino a volte Jane Austen, danno ai loro personaggi nomi che li tipizzano: Lovelace (Laccia d'amore), Heartfree (liberocuore), Allworthy (Tuttodegno), Square (Quadrato). Le attuali culture tecnologiche avanzate e quelle elettroniche producono ancora personaggi-tipo, in generi regressivi come il *Western* o in quelli umoristici, di tipo moderno. Il «Jolly Green Giant» (l'allegro gigante verde) funziona abbastanza bene nelle scritte pubblicitarie, perché l'aggettivo anti-eroico «jolly» (allegro, giocondo) avverte gli adulti che essi non devono prendere sul serio questo moderno dio della fertilità. La storia dei personaggi-tipo e del modo complesso in cui legano la narrativa scritta alla tradizione orale non è stata ancora raccontata.

Come i racconti senza trama della fine dell'era grafica e di quella elettronica, si basano su un intreccio classico e raggiungono il loro effetto dando la sensazione che esso sia mascherato o assente, nello stesso modo i personaggi bizzarramente svuotati che rappresentano gli stati estremi della coscienza, come quelli di Kafka, di Samuel Beckett e di Thomas Pynchon, raggiungono il loro effetto a causa del contrasto con i predecessori, i personaggi a tutto tondo del romanzo tradizionale. Questi personaggi tipici dell'era elettronica, sarebbero inconcepibili se la narrativa non fosse già passata attraverso lo stadio di quelli a tutto tondo.

Lo sviluppo di un tal genere di personaggio registra dei cambiamenti nella coscienza che travalicano di molto il mondo della letteratura. Dopo Freud, la psicologia e specialmente la psicanalisi hanno preso a modello della struttura della personalità qualcosa che assomiglia molto al personaggio a tutto tondo della narrativa. Freud ritiene che l'essere umano reale abbia una struttura psichica identica a quella del personaggio drammatico di Edipo, non di un Achille, ed invero di un Edipo interpretato nel mondo della narrativa del XIX secolo, ossia molto più a tutto tondo di qualsiasi altro personaggio della letteratura greca antica. Sembrerebbe che lo sviluppo della moderna psicologia del profondo fosse parallelo a quello del personaggio nel dramma e nel romanzo, entrambi dipendenti dall'autodirezionamento della psiche prodotto dalla scrittura e intensificato dalla stampa. In realtà, come la psicologia del profondo ricerca significati oscuri ma altamente significativi, nascosti sotto la superficie della vita ordinaria, così i romanzieri da Jane Austen a Thackeray e Flaubert invitano il lettore a percepire significati più veri sotto la superficie incrinata o fraudolenta che essi rappresentano. Le acquisizioni della psicologia del profondo non erano possibili prima per le stesse ragioni per cui non poteva esistere, prima del suo tempo, un personaggio a tutto tondo come quello del romanzo ottocentesco. In entrambi i casi, era necessaria un'organizzazione testuale della coscienza, sebbene naturalmente vi fossero altre forze in giuoco: l'abbandono della terapia olistica dell'«antica» medicina (prima di Pasteur) e il bisogno di un nuovo olismo, la democratizzazione e privatizzazione della cultura (conseguenze anch'esse

della scrittura e, più tardi, della stampa), la nascita della cosiddetta famiglia «nucleare» o «affettiva» al posto di quella più numerosa organizzata per preservare la «linea» di discendenza, una tecnologia avanzata che unisce intimamente gruppi più ampi di persone, e così via.

Ma quali che fossero le altre forze dietro allo sviluppo della psicologia, una delle principali era il nuovo senso della vita e della persona umana originato dalla scrittura e dalla stampa. I personaggi definiti tramite epiteti non si sottomettono facilmente alla critica psicanalitica, né lo fanno quelli delineati secondo una psicologia che contrappone «virtù» e «vizi». Per la coscienza contemporanea, la psicologia moderna e il personaggio a tutto tondo rappresentano l'esistenza umana; un tal senso dell'esistenza è frutto della scrittura e della stampa. Ciò non significa affatto criticare il senso attuale dell'esistenza umana, anzi, proprio il contrario. Questo nostro senso fenomenologico dell'esistenza è più ricco con le sue capacità di riflessione cosciente ed articolata di quanto non fosse ciò che lo ha preceduto. Ma è anche necessario riconoscere che esso dipende dalle tecnologie della scrittura e della stampa che, una volta interiorizzate, sono divenute parte delle nostre proprie risorse fisiche. L'incredibile quantità di cultura storica, psicologica e altro che oggi può entrare nella narrativa sofisticata e nella raffinata caratterizzazione fu accumulata solo grazie all'uso della scrittura e della stampa (ed ora dell'elettronica). Ma queste tecnologie della parola non immagazzinano semplicemente ciò che noi conosciamo, esse lo modellano anche in modi inaccessibili e assolutamente impensabili per una cultura orale.

7. Alcune ipotesi

Lo studio delle differenze tra oralità e scrittura non è ancora opera compiuta, eppure quanto si è recentemente appreso in proposito permette una migliore comprensione, non solo del passato immerso nell'oralità, ma anche del presente, liberando la nostra mente condizionata dal testo scritto e ponendo in nuova luce ciò che le è da lungo tempo familiare. Segnalerò qui alcune delle prospettive e delle intuizioni che appaiono più interessanti; solo alcune tuttavia, poiché una trattazione esauriente è impossibile. Avanzaré diverse ipotesi, che hanno in vario modo attinenza con quanto si è già spiegato circa l'oralità e il passaggio dall'oralità alla scrittura. Se i capitoli precedenti sono stati chiari e hanno convinto, il lettore dovrebbe essere in grado di portare avanti queste ipotesi e di proporre delle nuove.

Tratterò anche di come alcune attuali scuole filosofiche e di interpretazione letteraria abbiano a che vedere con il passaggio dall'oralità alla scrittura. La maggior parte di queste sono state prese in considerazione da Hawkes³⁷⁸, per cui, per comodità del lettore, si rimanda ovunque possibile al suo libro per l'individuazione delle fonti primarie.

Storia letteraria

La storia letteraria ha iniziato, ma solo iniziato, a sfruttare le possibilità dischiuse dalle ricerche sull'oralità e la scrittura. Studi importanti hanno trattato una vasta gamma di tradizioni specifiche, lavorando sia sulle performance nell'oralità primaria, sia sugli elementi orali presenti nei testi scritti. Foley³⁷⁹ cita studi sui miti sumerici, sui Salmi della Bibbia, su varie produzioni orali dell'Africa occidentale e centrale, sulla letteratura medievale inglese, francese e tedesca³⁸⁰, sui *blyna* russi, e sulle preghiere popolari americane. Haymes³⁸¹ menziona gli studi sulle tradizioni Ainu, su quelle Turchie e altre. Ma la storia letteraria nel complesso procede ancora in base ad una consapevolezza scarsa o addirittura inesistente delle differenze tra l'oralità e la scrittura, malgrado la loro importanza per lo sviluppo dei generi, della trama, della caratterizzazione dei personaggi, dei rapporti scrittore-lettore³⁸² e di quelli che vincolano la letteratura alle strutture sociali, intellettuali e psichiche.

I testi possono presentare ogni sorta di adattamento all'oralità e alla scrittura. Nel mondo occidentale la cultura manoscritta fu sempre parzialmente orale, e anche dopo l'introduzione della stampa, la testualità raggiunse solo gradualmente il posto che oggi occupa all'interno delle culture nelle quali la lettura è soprattutto silenziosa. Noi non abbiamo ancora accettato pienamente il fatto che fin dall'antichità, e ancora per tutto corso del XVIII secolo, molti testi letterari, anche se composti per iscritto, erano comunemente destinati ad essere recitati in pubblico, in origine dall'autore stesso³⁸³. Leggere ad alta voce in famiglia o in altri piccoli gruppi era un'attività ancora comune all'inizio del XX secolo, prima che la cultura elettronica modificasse questi gruppi intorno alla radio e alla televisione. Particolarmente affascinante è il rapporto della letteratura medievale con l'oralità, a causa dell'influenza della scrittura sulla psiche di quell'epoca, dovuta non solo alla centralità del testo biblico (i Greci e i Romani antichi non avevano testi sacri, e le loro religioni erano prive di teologia formale), ma anche al nuovo, strano miscuglio di oralità (disputazioni) e testualità (i commentarii, su opere scritte) nelle università medievali³⁸⁴. Probabilmente la maggior parte degli autori medievali di tutta Europa continuò la pratica classica di scrivere opere letterarie per la lettura orale³⁸⁵, e ciò contribuì a determinare lo stile costantemente retorico e la natura della trama e della caratterizzazione.

La stessa pratica persistette in misura rilevante per tutto il Rinascimento. William Nelson³⁸⁶ richiama l'attenzione sulla revisione di Alamanni del suo inizialmente sfortunato *Giron cortese*, al fine di dargli

una struttura maggiormente episodica, e renderlo pertanto più adatto alla lettura in gruppo, come era stato per il più fortunato *Orlando* dell'Ariosto. Nelson ipotizza poi che lo stesso motivo sia alla base della revisione della prima stesura dell'*Arcadia* di sir Philip Sidney. Egli osserva anche³⁸⁷ che nel Rinascimento la pratica della lettura orale induceva gli autori a esprimersi «come se li stessero ascoltando delle persone in carne ed ossa...», e non le «ipotesi» cui si rivolgono oggi gli autori; da qui lo stile di Rabelais o di Thomas Nashe. Questo studio di Nelson è uno dei più ricchi di osservazioni sulle dinamiche oralità-scrittura nella letteratura inglese dal Medioevo al XIX secolo; esso tuttavia suggerisce anche quanta ricerca sia ancora da fare in tale ambito. Chi, ad esempio, ha pensato di valutare l'*Euphues* di Lyly come un'opera da leggere ad alta voce?

Il movimento romantico segna l'inizio della fine dell'antica retorica basata sull'oralità³⁸⁸, eppure questa riecheggia, a volte in maniera ossessiva, a volte goffa, nello stile di alcuni fra i primi scrittori americani, ad esempio in Hawthorne³⁸⁹, per non menzionare i padri fondatori degli Stati Uniti d'America, e attraverso la storiografia da Thomas Babington Macaulay a Winston Churchill. L'artefatta concettualizzazione e lo stile semioratorio di questi autori dimostrano la permanenza di una oralità residua nelle più prestigiose scuole private inglesi; la storia letteraria ne deve ancora esaminare le conseguenze.

Nel corso dei secoli, il passaggio dall'oralità all'elaborazione elettronica della parola, attraverso la scrittura e la stampa, ha profondamente condizionato e, si può dire, in fondo determinato l'evoluzione dei generi d'arte verbale e, volta a volta, i diversi modi di caratterizzare i personaggi e di strutturare la trama. Nel mondo occidentale, ad esempio, l'epica è fondamentalmente e irrimediabilmente una forma d'arte orale. L'epica scritta, quella stampata e la cosiddetta epica «d'arte», sono imitazioni consapevoli e arcaizzanti dei procedimenti richiesti dalla psicodinamica della narrazione orale: ad esempio l'inizio *in medias res*, le elaborate descrizioni formulaiche delle armature e del comportamento agonistico, e gli altri sviluppi formulaici delle tematiche dell'oralità. Via via che questa diminuisce a causa della scrittura e della stampa, l'epica cambia irresistibilmente forma, nonostante le intenzioni e gli sforzi dell'autore. Il narratore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si perde nella comunità orale, non appare mai come «io»; Virgilio invece inizia l'*Eneide* con «Arma, virumque cano», «Io canto gli uomini e l'arme». La lettera di Spenser a Sir Walter Raleigh, preposta a *La regina delle fate*, mostra che Spenser pensava veramente di stare componendo un'opera simile a quella di Omero, ma la scrittura e la stampa avevano stabilito che ciò era impossibile. L'epica, infine, perde credibilità persino dal punto di vista immaginativo: se ne seccano le radici situate nell'economia noetica della cultura orale. L'unico modo per trattare questo genere nel XVIII secolo è l'eroicomico, cioè la sua parodia: opere eroicomiche in quel secolo se ne scrissero a centinaia. Dopo, l'epica è

definitivamente scomparsa. La continuazione dell'*Odissea* ad opera di Kazantzakis è una forma letteraria diversa.

Il *romance* è un prodotto della cultura chirografica, genere scritto che però si basa saldamente su modalità orali di pensiero e di espressione, pur non imitando consapevolmente le forme orali precedenti come faceva l'epica «d'arte». Le ballate popolari, le «*Border ballads*» ad esempio, soprattutto d'epoca elisabettiana che narrano storie sul confine tra Scozia e Inghilterra, si sviluppano nell'ambito di una cultura orale. Il romanzo è invece chiaramente un genere legato alla stampa, che privilegia l'interiorità: tende alla demitizzazione dell'eroe e all'ironia. Le odierne forme narrative senza intreccio fanno parte dell'era elettronica, strutturate come sono su codici indiretti e astrusi (come quelli dei computer). Queste sono solo alcune tracce generali: per lo più nessuno sa ancora quali siano stati i modelli precisi, ma se verranno studiati e compresi si getterà luce non solo sulle forme d'arte orale e sul pensiero del passato, ma anche su quello presente e forse del futuro.

Una lacuna profonda nella nostra comprensione dell'influenza esercitata dalle donne sullo stile e sui generi letterari potrebbe essere colmata rivolgendo l'attenzione al passaggio dall'oralità alla scrittura e da questa alla stampa. In un capitolo precedente, si è osservato che le prime scrittrici operavano generalmente al di fuori della tradizione orale per il semplice motivo che alle ragazze di solito non veniva insegnata la retorica, basata sull'oralità, come accadeva invece ai ragazzi. Lo stile delle scrittrici aveva decisamente meno a che vedere con l'oralità di quello degli uomini, eppure nessuno studio importante, per quanto io ne sappia, ha mai esaminato le conseguenze di questo fatto, che devono essere certamente considerevoli. Di sicuro gli stili non retorici congeniali alle scrittrici contribuirono a fare del romanzo ciò che esso è, ossia qualcosa che assomiglia di più a una conversazione che a un pezzo d'oratoria. Steiner³⁹⁰ ha richiamato l'attenzione sulle origini del romanzo a partire dalla vita mercantile, e l'ambiente mercantile era profondamente alfabetizzato, ma nelle lingue volgari, e non nella retorica latina. Le scuole non conformiste, che preparavano alla vita d'affari, furono le prime ad ammettere ai loro corsi anche le ragazze.

Vari tipi di oralità residua, come anche quella «letterata» della cultura ad oralità secondaria, conseguenza della radio e della televisione, debbono ancora essere studiati in modo approfondito³⁹¹. Alcuni dei lavori più interessanti sulle differenze odierne tra l'oralità e la scrittura sono quelli attinenti alla letteratura contemporanea di lingua inglese dell'Africa occidentale³⁹².

Ad un livello più pratico, una migliore comprensione della psicodinamica dell'oralità in rapporto alla scrittura fa progredire l'insegnamento della tecnica della scrittura stessa, soprattutto nell'ambito delle culture che oggi si stanno rapidamente alfabetizzando, come ad

esempio molte di quelle africane³⁹³, e in sottoculture ad oralità residua nell'ambito di società che conoscono bene la scrittura³⁹⁴, come quelle urbane dei neri o dei Chicanos degli Stati Uniti.

Il New Criticism e il formalismo

Il passaggio dall'oralità alla scrittura getta luce sul significato del *New Criticism*³⁹⁵ come esempio eclatante di un pensiero legato alla testualità. Esso insisteva sull'autonomia di ogni singola opera d'arte testuale: la scrittura, si ricorderà, è stata definita «linguaggio autonomo» in opposizione all'espressione orale, che è sempre integrata nell'esistenza non verbale. I *New Critics* assimilavano l'opera d'arte orale al mondo oggettivo e visivo del testo piuttosto che a quello fenomenologico orale/aurale, e insistevano anche sul fatto che una poesia o un'opera letteraria di altro tipo dovesse essere considerata un oggetto, un'«icona verbale».

È difficile vedere come questo modello visivo-tattile di poesia o di altro genere letterario si possa applicare con successo ad un'esecuzione orale, che può certamente essere anch'essa vera poesia. Il suono non si fa ridurre a un «oggetto» o a un'«icona»: come si è visto esso è un fenomeno continuo. Inoltre, la separazione fra poesia e contesto sarebbe difficilmente immaginabile in una cultura orale, dove l'originalità dell'opera poetica consiste nel modo in cui un dato cantore o narratore si rivolge a un determinato pubblico in un'occasione precisa. Sebbene si tratti certamente, in un modo o nell'altro, di un evento speciale, distinguibile da altri tipi di eventi, in un contesto speciale, di rado o forse mai, i suoi propositi e/o i suoi risultati sono solo estetici. La declamazione di un'opera epica orale, ad esempio, può servire simultaneamente come atto celebrativo, come *paideia* o educazione dei giovani, per rafforzare l'identità di gruppo, per mantenere viva la conoscenza tradizionale di tipo storico, biologico, zoologico, sociologico, venatorio, nautico, religioso o altro. Il narratore inoltre si identifica tipicamente con i personaggi che presenta, e liberamente interagisce con il suo pubblico reale, il quale, a sua volta, con le sue reazioni, contribuisce a determinare quanto dice il narratore stesso, la lunghezza e lo stile della sua narrazione. Nell'esecuzione di *The Mwindo Epic*, Candi Rureke non solo si rivolge al pubblico, ma fa rivolgere il suo eroe, Mwindo, agli scribi che stanno registrando la sua narrazione, facendogli dire loro che si sbrighino³⁹⁶. È difficile definire questa un'icona. Alla fine dell'epica, Rureke riassume i messaggi di vita reale che a suo parere il racconto contiene³⁹⁷. La ricerca romantica di una «poesia pura», lontana dalle preoccupazioni della vita reale, deriva dal senso dell'autonomia dell'espressione dalla scrittura e, ancora più, dal senso di chiusura creato dalla stampa. Niente mostra in modo più lampante la stretta, e per lo più inconscia, alleanza del movimento romantico con la tecnologia.

Il Formalismo Russo, di poco anteriore al *New Criticism*³⁹⁸, prese più o meno le stesse posizioni, sebbene le due scuole si fossero sviluppate indipendentemente l'una dall'altra. I formalisti insistevano sull'essere la poesia un linguaggio «messo in evidenza», che richiama l'attenzione sulle parole stesse nei loro reciproci rapporti all'interno di quella forma chiusa che è la composizione poetica, e che ha una propria essenza interiore autonoma. I formalisti minimizzano o eliminano dalla critica ogni preoccupazione circa il «messaggio», le «fonti», la «storia» della poesia o i suoi rapporti con la biografia dell'autore. Naturalmente, essi focalizzarono il loro interesse esclusivamente sul testo e, per lo più senza rendersene conto, su poesie composte per iscritto.

Affermare che i *New Critics* e i formalisti russi fossero legati ai testi scritti non significa svilirli: questo effettivamente essi facevano. Inoltre, data la critica precedente che si era dedicata soprattutto alla biografia e alla psicologia dell'autore, trascurando il testo, essi avevano tutti i motivi per porre l'accento su questo. La critica precedente derivava da una tradizione retorica residualmente orale, ed era difatti incapace di trattare il discorso come forma autonoma, propriamente testuale. Nella prospettiva suggerita dal contrasto fra oralità e scrittura, il passaggio dalla critica precedente al Formalismo e al *New Criticism* appare così come uno spostamento da una mentalità con residui orali (retorica e contestuale) ad una testuale (non-contestuale). Ma quest'ultima aveva delle carenze, poiché sebbene i testi siano autonomi a confronto con l'espressione orale, nessuno in fondo può essere del tutto indipendente dal mondo extratestuale. Ogni testo si basa su un pretesto.

Ogni testo, infatti, ha supporti extratestuali. Roland Barthes³⁹⁹ ha segnalato che qualsiasi interpretazione deve fuoruscire dal testo, il quale non ha significato alcuno finché non viene letto e interpretato, cioè collegato con il mondo del lettore - il che non implica una lettura capricciosa - o senza riferimento con il mondo dello scrittore. Tale situazione potrebbe essere descritta in questo modo: poiché ogni dato momento è situato nella totalità del tempo, un testo, collocato dal suo autore in un dato momento, è *ipso facto* legato alla tonalità del tempo, in quanto ha implicazioni che si possono sviluppare solo col passar del tempo, inaccessibili alla coscienza dell'autore o dei suoi contemporanei, anche se non necessariamente assenti dal loro inconscio. La critica marxista da cui Barthes in parte deriva⁴⁰⁰, sostiene che l'atteggiamento dei *New Critics* è parassitario e socialmente connotato: esso identifica il significato «oggettivo» del testo con qualcosa al di fuori di esso, cioè le interpretazioni che immagina scaturiscano dalla sofisticatezza, dallo spirito, dal senso della tradizione e dal piglio di un'aristocrazia in decadenza⁴⁰¹. In questa prospettiva, il *New Criticism* ha avuto il maggior successo tra le classi medie parassitarie, che guardano con ammirazione a questo ambiente aristocratico.

Il *New Criticism* trasse origine anche da un altro importante riallineamento dei rapporti di forza tra oralità e scrittura, quello che ebbe luogo quando l'accademia, dal basarsi sul latino colto chirograficamente controllato, passò al vernacolo più liberamente orale. Benché già intorno al 1850 ci fossero stati alcuni corsi di letteratura inglese, qua e là nei college e nelle università americane, l'argomento divenne materia accademica di una certa importanza solo all'inizio del XX secolo, e a livello di laurea solo dopo la I guerra mondiale⁴⁰². Nelle Università di Oxford e Cambridge lo studio dell'inglese iniziò timidamente solo alla fine del XIX secolo, e divenne una materia autosufficiente dopo la I guerra mondiale⁴⁰³. Negli anni '30 il *New Criticism* era già al lavoro, a un passo dal nuovo studio accademico dell'inglese, la prima importante corrente critica in vernacolo della letteratura di lingua inglese a svilupparsi in ambiente accademico⁴⁰⁴. L'accademia non aveva conosciuto alcuna «vecchia critica» dell'inglese: la critica precedente di opere vernacolari, per quanto avvenuta, non era accademica ma occasionale, mentre lo studio accademico, professionale, della letteratura era ristretto al latino, a un po' di greco, e radicato nello studio della retorica.

Il latino, come si è visto, era stato per molto più di mille anni una lingua chirograficamente controllata e non più una lingua madre. Sebbene contenesse residui di una mentalità orale, esso non dava accesso diretto all'inconscio, come fanno le lingue madri. In queste condizioni, un testo letterario scritto in latino, per quanto complesso e per quanto coltamente inteso, era per forza opaco al confronto con uno scritto nella propria madre lingua, sorto da una miscela più ricca di elementi consci e inconsci. Data la relativa opacità intrinseca dei testi in latino, non sorprende che il commento testuale dovesse essere in qualche modo spostato dal testo stesso all'autore, alla sua psicologia, al retroterra storico, e a tutti quei fattori esterni che infastidivano tanto i sostenitori del *New Criticism*.

Lo stesso *New Criticism* fin dall'inizio parti da zero sui testi in lingua inglese, e lo fece soprattutto in un ambiente accademico dove la discussione si poteva sviluppare su scala più vasta, in modo più continuo ed organizzato di quanto non fosse stato concesso alla precedente critica occasionale di opere in vernacolo. Mai prima i testi erano stati trattati in modo così esauriente, e questo sia perché negli anni '30 e '40 i recessi della coscienza erano ormai stati svelati dalla psicologia del profondo e la psiche si era piegata a riflettere su di sé come non aveva mai fatto prima, sia perché un testo in vernacolo aveva un rapporto col precedente mondo orale dell'infanzia diverso da quello di un testo scritto in una lingua che per più di un millennio nessuno aveva mai parlato senza saperla anche scrivere. Per quanto io ne sappia, l'analisi testuale non ha mai esaminato le implicazioni di questo fatto⁴⁰⁵, ed esse sono sicuramente rilevanti. La semiotica strutturale e il decostruzionismo non prestano in genere la benché minima attenzione ai diversi modi in cui i testi possono collegarsi

con il loro substrato orale. Essi si specializzano in testi marcati dal punto di vista tardo tipografico dell'età del Romanticismo, al limitare dell'era elettronica (il 1844 fu segnato dalla dimostrazione riuscita del funzionamento del telegrafo di Morse).

Lo strutturalismo

L'analisi strutturalista, così come è stata applicata da Claude Lévi-Strauss⁴⁰⁶, ha rivolto in gran parte la sua attenzione alla narrativa orale, liberandosi entro certi limiti dai pregiudizi chirografici e tipografici e scomponendo tale narrativa in termini binari astratti piuttosto che in quelli del tipo di trama sviluppatasi nella narrativa scritta. L'analogia fondamentale che Lévi-Straus propone per la narrativa è la lingua stessa, con il suo sistema di elementi contrastivi: fonema, morferna, ecc. Egli e i suoi molti seguaci hanno in genere prestato pochissima attenzione alla psicodinamica specifica dell'espressione orale, quale individuata da Parry, Lord e in particolar modo da Havelock e Peabody. Una accurata conoscenza delle opere di questi autori darebbe una nuova dimensione all'analisi strutturalista, che viene spesso accusata di essere oltremodo astratta e tendenziosa - tutte le strutture che osserva si rivelano binarie (viviamo nell'era del computer), e un tale modello è ottenuto escludendo quegli elementi, spesso fondamentali, che non vi si adattano -. Le strutture binarie inoltre, per quanto interessino i modelli astratti che formano, non sembrano spiegare la spinta psicologica a narrare, per cui non riescono a dar conto del perché di una storia.

Gli studi sull'oralità in quanto tale hanno chiarito che la narrativa orale non sempre è costruita in termini che permettono la pronta applicazione di un'analisi strutturale binaria, o anche della rigida analisi tematica che Propp⁴⁰⁷ applica al racconto popolare. La struttura della narrativa orale presenta a volte delle falle, ma questo non ostacola un buon narratore, esperto nelle tecniche della digressione e del *flash-back*. La «linea» narrativa unica, come ha chiarito Peabody⁴⁰⁸, è più rara nelle performance dell'oralità primaria di quanto non lo sia in una composizione scritta (o in un'esecuzione orale da parte di persone influenzate dalla composizione scritta). La composizione orale opera sulla base di «nuclei informativi», in cui le formule «non mostrano il grado di organizzazione che noi associamo comunemente al pensiero», sebbene i temi più o meno lo facciano⁴⁰⁹.

I cantori, specialmente ma non esclusivamente quelli che usano il verso, sono ossessionati dalle distrazioni. Una parola può dare il via a una catena di associazioni che il narratore segue fino a cadere in un *cul de sac* da cui può districarsi solo se è abile. Omero non di rado cade in tali impicci. La capacità di correggere gli errori in maniera elegante, in modo da non farli apparire come tali, è una delle cose che distinguono i cantori esperti dai pasticcioni⁴¹⁰. I modi dell'organizzazione qui - o della disorganizzazione - non sembrano essere una faccenda di semplice

bricolage (lavoro artigianale, improvvisazione *ad hoc*), termine caro alla semiologia strutturale, coniato da Lévi-Strauss in *Il Totemismo oggi*⁴¹¹ e in *Il pensiero selvaggio*⁴¹². *Bricolage* è il termine che per il letterato indica ciò di cui egli sarebbe colpevole se producesse poesia in stile orale. Ma l'organizzazione orale non è quella letta che la imita. Possono ad esempio esistere sottili connessioni, nell'antica narrativa greca d'origine orale, fra la struttura dell'esametro e le forme del pensiero. L'aumento delle conoscenze sulla psicodinamica dell'oralità e della scrittura incrocia problematicamente l'opera di quel gruppo di studiosi che qui potremmo chiamare testualisti, e cioè A.J. Greimas, Tzvetan Todorov, l'ultimo Roland Barthes, Philippe Sollers e Jacques Derrida, e anche Michel Foucault e Jacques Lacan⁴¹³. Questi critici-filosofi, che derivano ampiamente dalla tradizione husserliana, sono specializzati in testi, e precisamente in testi stampati, per lo più recenti, a partire dall'epoca romantica, specializzazione significativa se si riconosce quell'epoca come segnata da un nuovo livello di coscienza assodato alla piena interiorizzazione della stampa e all'atrofizzarsi dell'antica tradizione retorica⁴¹⁴. La maggior parte dei testualisti mostra scarso interesse per la continuità storica (che è anche continuità psicologica). Cohen⁴¹⁵ ha osservato come la «archeologia» foucaultiana sia principalmente interessata a correggere opinioni moderne piuttosto che a spiegare il passato nei suoi propri termini. Similmente, la semiotica marxista e la teoria letteraria di approccio strutturalista e testualista, così com'è rappresentata, ad esempio, da Pierre Macherey⁴¹⁶, si basano su prove dettagliate, tutte tratte dal romanzo del XIX secolo, come fa notare il traduttore di Macherey⁴¹⁷.

Uno dei punti di partenza preferiti dai testualisti è stato Jean-Jacques Rousseau, con cui Jacques Derrida⁴¹⁸ ha intrattenuto un lungo dialogo. Derrida sostiene che la scrittura non è «un supplemento della parola parlata», ma un fenomeno del tutto diverso. Con tale affermazione, egli ha reso, insieme ad altri, un grande servizio ai fini del superamento di quei pregiudizi chirografici e tipografici che sono anche l'oggetto di questo libro. Nel peggiore dei casi, come osservano i testualisti, tale pregiudizio può assumere questa forma: si ipotizza che vi sia semplicemente una corrispondenza puntuale fra gli oggetti del mondo extramentale e le parole parlate, e analogamente fra queste ultime e le parole scritte (che pare includano quelle stampate; generalmente i testualisti assimilano scrittura e stampa, e quasi mai si avventurano anche solo a gettare uno sguardo alla comunicazione elettronica). Basandosi su questa ipotesi di corrispondenza puntuale, il lettore ingenuo crede che un referente extra-mentale esista e che la parola presumibilmente lo catturi e lo invii alla psiche, tramite una sorta di «tubatura».

In una variazione sul tema kantiano numeno-fenomeno (anch'esso correlato alla dominanza della vista indotta dalla scrittura e confermata dalla stampa⁴¹⁹) Derrida denuncia questa metafisica della presenza. Egli

definisce «logocentrismo» il modello della tubatura e lo diagnostica come derivante dal «fonocentrismo», vale a dire dal ritenere primario il «logos», la parola parlata, e dal degradare di conseguenza la scrittura nel confronto con il discorso orale. La chirografia infrange quel modello, poiché si può dimostrare che essa ha una sua propria economia e non può semplicemente trasmettere immutato quanto riceve dal discorso orale. Inoltre, se si guarda indietro alla frattura da essa provocata, si può vedere che in realtà questa era già avvenuta ad opera della parola parlata, la quale non trasmette un mondo extra-mentale di presenze come attraverso un vetro trasparente. La lingua è una struttura e questa non è la medesima del mondo extra-mentale. Il risultato finale, per Derrida, è che la letteratura - e, in realtà, la lingua stessa - non «rappresenta» né «esprime» qualcosa che è al di fuori di lei. Dal momento che non ha alcun collegamento del tipo di una tubatura, essa a nulla si riferisce e nulla significa.

Tuttavia non ne consegue automaticamente che poiché A non è B, A non è nulla. Culler⁴²⁰ nel discutere l'opera di molti testualisti, come io li ho qui chiamati, o strutturalisti, come egli li definisce, mostra che, nonostante essi neghino che la letteratura abbia carattere referenziale, quelli del gruppo *Tel Quel* di Parigi (Barthes, Todorov, Sollers, Julia Kristeva e altri) in realtà, inevitabilmente, usano la lingua in modo referenziale, poiché «non vogliono dover dire che le loro analisi sono peggiori delle altre»⁴²¹. È, d'altra parte, quasi fuor di dubbio che oggi giorno molte persone effettivamente si basino su un modello logocentrico quando pensano ai processi cognitivi e della comunicazione. Nell'infrangere ciò che egli chiama fonocentrismo e logocentrismo, Derrida rende un servizio gradito, nello stesso campo già praticato da Marshall McLuhan col suo celebre detto «il medium è il messaggio».

Tuttavia, i recenti scritti sulle differenze tra oralità e scrittura, che abbiamo trattato in questo libro, complicano le radici del fonocentrismo e del logocentrismo al di là delle considerazioni dei testualisti, specialmente per quanto riguarda il caso di Platone. Il rapporto di Platone con l'oralità era del tutto ambiguo. Da una parte, nel *Fedro* e nella *Settima Lettera*, egli svilì la scrittura a favore del discorso orale, essendo, così «fonocentrico». Dall'altra, quando bandì i poeti, nella *Repubblica*, lo fece - come mostra Havelock - perché essi rappresentano l'antico mondo orale e mnemonico, dell'imitazione, della paratassi, della ridondanza, un mondo tradizionalista e caldamente umano, partecipatorio, ben diverso da quello analitico, frammentato, esatto, astratto, visualista e immobile delle «idee» platoniche. Platone non era consapevole che questa sua antipatia verso i poeti era in realtà rivolta all'antica economia cognitiva orale, ma di fatto le cose stavano così, e ora ce ne possiamo accorgere. Egli provava questa antipatia poiché viveva in un'epoca in cui l'alfabeto cominciava appena ad essere sufficientemente interiorizzato da influenzare il pensiero greco, compreso il suo; un'epoca in cui i processi intellettivi di tipo

pazientemente analitico e con lunghe catene sequenziali, stavano appena cominciando a nascere, grazie ai modi in cui la scrittura permetteva alla mente di processare i dati.

Paradossalmente, Platone formulò in modo chiaro ed efficace il suo fonocentrismo, la sua preferenza per l'oralità rispetto alla scrittura, soltanto perché sapeva scrivere. Il fonocentrismo platonico è elaborato e difeso testualmente: andrebbe poi discusso se esso in realtà non si traduca in logocentrismo e in una metafisica della «presenza». La dottrina platonica delle «idee» suggerirebbe di no, poiché secondo questa la psiche ha a che fare soltanto con ombre o con ombre di ombre, non con la presenza di vere «idee». Forse le «idee» di Platone furono solo la prima «grammatologia».

Questo connettere logocentrismo e fonocentrismo implica che il primo, una specie di grossolano realismo, sia fundamentalmente stimolato dall'attenzione alla priorità del suono. Ma il logocentrismo è incoraggiato dalla testualità, e diventa più marcato poco tempo dopo che la chirografia è stata rafforzata dalla stampa, raggiungendo il suo apice nel Cinquecento, nel pensiero del filosofo francese Pietro Ramo⁴²², che con la sua dialettica, o logica, fornì un esempio praticamente insuperabile di logocentrismo. In *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*⁴²³ non ho usato quel termine, ma «epistemologia corpuscolare», ossia una grossolana corrispondenza tra concetto, parola e referente che in realtà mai faceva riferimento alle parole parlate e prendeva il testo stampato, non l'espressione orale, come punto di partenza e modello del pensiero.

I testualisti, per quanto ne so, non hanno fornito alcuna descrizione delle origini storiche precise di ciò che essi definiscono logocentrismo. Nel suo recente libro *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*⁴²⁴ Geoffrey H. Hartman ha richiamato l'attenzione sull'assenza di ogni riferimento da parte di Derrida al passaggio dal mondo dell'«imitazione» (di base orale) a quello più tardo della «disseminazione» (basato sulla stampa). A causa di tale assenza, sembrerebbe che la critica testualista della testualità, brillante ed entro certi limiti molto utile, fosse ancora essa stessa curiosamente legata al testo. In effetti, si tratta dell'ideologia più legata al testo di tutte, poiché si trastulla coi paradossi della sola testualità, storicamente isolata, come se il testo fosse un sistema chiuso. L'unico modo per uscirne sarebbe attraverso una comprensione storica di ciò che era l'oralità primaria, poiché questa è l'unica fonte verbale da cui poté inizialmente derivare la testualità. Come suggerisce Hartman⁴²⁵, «Se l'atto del pensare è per noi, oggi, testuale, allora dobbiamo capirne i fondamenti... I testi sono un falso punto di partenza».

Oppure, si potrebbe dire (scrivere), il testo è fundamentalmente un pretesto, sebbene ciò non significhi che esso possa essere ridotto all'oralità.

La «decostruzione» dei testi letterati è nata dall'opera di testualisti come quelli qui menzionati. I decostruzionisti amano notare che «le lingue, o almeno le nostre lingue occidentali, affermano la logica e allo stesso

tempo la negano»⁴²⁶. Essi provano questa loro opinione mostrando che se si esaminano tutte le implicazioni di un'opera poetica, si vede che non è del tutto coerente con se stessa.

Ma per quale motivo tutte le implicazioni, tutto quanto una lingua suggerisce dovrebbe aver coerenza? Cosa ci porta a credere che essa possa essere così ben strutturata, posseda una tale perfetta coerenza da essere un sistema chiuso? Non esistono sistemi chiusi, e non ne sono mai esistiti. L'illusione che la logica sia un sistema chiuso è stata incoraggiata dalla scrittura e ancor più dalla stampa. Non era facile che le culture orali cadessero in questo genere di illusioni, per quanto ne avessero altre. Esse non sentivano la lingua come una «struttura», non la concepivano in analogia con un edificio o con un altro oggetto presente nello spazio. La lingua e il pensiero. per gli antichi Greci, derivavano dalla memoria. Mnemosine, non Efesto, è la madre delle Muse. L'architettura non aveva niente a che fare con la lingua e il pensiero; ineluttabilmente essa lo ha invece per lo «strutturalismo».

L'opera dei decostruzionisti e degli altri testualisti sopracitati deriva in parte la sua attrattiva da una cultura letterata acritica e storicamente poco attenta. Quello che c'è di vero nel loro lavoro può spesso essere rappresentato in maniera idonea e vigorosa da un testualismo più perspicace: non possiamo fare a meno dei testi, che danno forma ai nostri processi mentali, ma possiamo comprenderne la debolezza. L'*écriture* e l'oralità sono entrambe «privilegiate», ognuna a modo suo. Senza il testualismo, l'oralità non potrebbe nemmeno essere identificata; senza l'oralità, il testualismo è piuttosto opaco e occuparsene potrebbe essere una forma di occultismo, di elaborato offuscamento, solleticante all'infinito, ma con scarso potere informativo.

Teoria degli atti linguistici e teoria della risposta estetica

Altri due approcci specialistici alla letteratura invitano a ripensare alle differenze tra oralità e scrittura. Uno di questi ci viene dalla teoria degli atti linguistici di J.L Austin, John N. Searle e H.P. Grice, che Marie Louis Pratt⁴²⁷ ha recentemente utilizzato per tentare una definizione del discorso letterario in quanto tale. La teoria degli atti linguistici distingue tra atto «atto locutorio» (l'emissione fonica, il produrre una struttura di parole), atto «illocutorio» (che esprime uno stato di interazione fra emittente e destinatario - ad esempio, una promessa, un saluto, un'asserzione, una vanteria, eccetera), e atto «perlocutorio» (che produce cioè effetti voluti su chi ode; ad esempio paura, convinzione, coraggio). Questa teoria comporta il «principio cooperativo» di Grice, che implicitamente governa il discorso prescrivendo che il proprio contributo a una conversazione segua la direzione concordata per lo scambio discorsivo in cui si è impegnati. Alla teoria di Grice appartiene anche il concetto di «implicatura», che si riferisce alle congetture attraverso le quali si dà senso a quanto viene udito. È evidente che il principio cooperativo e l'«implicatura» avranno, nella comunicazione orale, aspetti molto diversi da quelli che hanno in quella scritta. Per quanto ne so, questi diversi aspetti non sono mai stati segnalati; se ciò fosse avvenuto, essi avrebbero potuto mostrare che le promesse, le risposte, i saluti, le asserzioni, le minacce, gli ordini, le proteste e gli altri atti illocutori nelle culture orali non hanno esattamente lo stesso significato che in quelle letterate. Molti alfabetizzati che conoscono le culture orali, si rendono conto di questa differenza: essi ritengono ad esempio che gli uomini orali siano inaffidabili nel mantenere le promesse o nel rispondere alle domande.

Questa è solo un'indicazione dell'importanza che lo studio delle differenze fra oralità e scrittura può avere nel far luce sul campo esaminato dalle teorie degli atti linguistici, le quali potrebbero essere sviluppate ulteriormente non solo lungo la direttiva della comunicazione orale, ma anche per meglio riflettere su quella testuale. In questo senso ha cominciato a lavorare Winifred B. Horner⁴²⁸ suggerendo che scrivere un tema come esercizio accademico è un tipo particolare di atto, che ella definisce testuale.

Un altro approccio letterario particolarmente invitante per le differenze tra oralità e scrittura è la critica della risposta estetica, formulata da Wolfgang Iser, Norman Holland, Stanley Fish, David Bleich, Michael Riffaterre e altri, compresi Jacques Derrida e Paul Ricoeur. Questa teoria è profondamente consapevole che la scrittura e la lettura differiscono dalla

comunicazione orale in termini di assenza: il lettore è di solito assente quando lo scrivente scrive, e lo scrivente è normalmente assente quando il lettore legge, mentre nell'ambito di una comunicazione orale il parlante e l'ascoltatore sono l'uno in presenza dell'altro. La teoria della ricezione estetica reagisce vigorosamente contro l'esaltazione del testo che fa il *New Criticism*: «L'oggettività del testo è un'illusione»⁴²⁹. Poco finora si è fatto, tuttavia, per comprendere la risposta del lettore nei termini di ciò che oggi si sa dell'evoluzione dei processi cognitivi dall'oralità primaria attraverso quella residua fino a un'alta alfabetizzazione. I lettori le cui norme ed aspettative nei confronti del discorso formale dipendono da una mentalità che ha residui orali, si rapportano a un testo in modo del tutto diverso da quegli altri il cui senso dello stile è radicalmente testuale. I nervosi appelli al «caro lettore», dei romanzieri del XIX secolo, lo si è visto, suggeriscono che il lettore tipico era allora sentito dallo scrittore più vicino all'ascoltatore vecchio-stile di quanto oggi giorno non lo siano la maggior parte dei lettori. Anche ora, tuttavia, negli Stati Uniti (e senza dubbio in altre società di tutto il mondo alfabetizzato), i lettori di certe sottoculture operano in strutture fondamentalmente orali, orientati più verso la performance che non verso l'informazione⁴³⁰. Aperte e invitanti sono qui le opportunità di proseguire il lavoro, che avrebbe anche conseguenze pratiche per l'insegnamento dei metodi di lettura e di scrittura, o anche per una teorizzazione.

È evidente che le teorie degli atti linguistici e della risposta estetica possono essere estese e adattate per far luce sull'uso della radio e della televisione (come pure del telefono). Ma poiché queste tecnologie appartengono all'era dell'oralità secondaria (un'oralità non anteriore alla scrittura e alla stampa, come è il caso di quella primaria, ma successiva e dipendente da queste), è necessario che le teorie di cui stiamo parlando si rapportino dappprincipio con l'oralità primaria.

Scienze sociali, filosofia, studi biblici

Altri campi sono aperti allo studio dei rapporti oralità-scrittura, ma in questa sede possiamo solo menzionarli brevemente. L'antropologia e la linguistica, come si è visto, hanno già sperimentato gli effetti e molto contribuito alle nostre conoscenze sull'oralità in relazione alla scrittura. Ma così non è per la storiografia. Come interpretare gli storici antichi, ad esempio Livio, che scrivevano per essere letti? E quale è il rapporto fra la storiografia del Rinascimento e l'oralità intrinseca nella retorica? La scrittura creò la storia; che effetto ebbe la stampa su quanto la scrittura aveva creato? Una risposta esauriente non può essere solo quantitativa, in termini di un aumento dei «fatti». Che legame c'è tra il senso di chiusura alimentato dalla stampa e l'intreccio narrativo storiografico, con la selezione dei temi che gli storici usano per penetrare nelle tele senza giunture degli eventi che li circondano, in modo da poter narrare una storia? In accordo con le strutture agonistiche delle antiche culture orali, la storia antica, benché scritta, era per lo più storia delle guerre e del confronto politico. Oggi ci siamo mossi verso una storia della coscienza e questo spostamento dell'attenzione è certo collegato alla tendenza interiorizzatrice della mentalità chirografica. Ma in quali modi?

Per quanto ne so, la filosofia, e con essa la storia intellettuale, hanno fatto poco uso degli studi sull'oralità. L'esistenza stessa della filosofia e di tutte le scienze e le «arti» (studi analitici dei procedimenti, come la *Retorica* di Aristotele) dipende dalla scrittura: questo significa che esse sono prodotte non dalla mente umana senza aiuti, ma dalla mente che usa una tecnologia profondamente interiorizzata, incorporata nei processi mentali stessi. La mente interagisce col mondo materiale che la circonda in modo più profondo e creativo di quanto finora non si credesse. La filosofia, mi pare, dovrebbe avere più consapevolezza di essere un prodotto tecnologico, il che significa un tipo speciale di prodotto molto umano. La logica stessa emerge dalla tecnologia della scrittura.

Il pensiero analitico esplicativo è nato dalla saggezza orale solo a poco a poco, e forse non si è ancora spogliato dei suoi residui di oralità, ora che stiamo adattando le nostre concettualizzazioni all'era del computer. Havelock⁴³¹ ha mostrato come un concetto del tipo della giustizia platonica si sviluppi sotto l'influenza della scrittura, a partire dai rendiconti valutativi arcaici («pensiero situazionale» orale) privi del concetto di «giustizia» in quanto tale. Sarebbe illuminante per la filosofia proseguire gli studi comparatistici sull'oralità e la scrittura.

È abbastanza probabile che delle ricerche sull'apparato concettuale

della filosofia medievale, sviluppate nell'ambito di quelle sul rapporto oralità-scrittura, lo scoprirebbe meno basato sull'oralità di quanto non lo sia l'antica filosofia greca e molto più del pensiero hegeliano o di quello fenomenologico successivo. Ma in che modo le virtù e i vizi che tanto hanno interessato i pensatori antichi e quelli medievali sono vicini ai personaggi «piatti», o tipi della narrativa orale, in confronto alla più sfumata e complessa psicologizzazione astratta del pensiero hegeliano o di quello fenomenologico successivo? Si può rispondere a questo genere di domande solo attraverso dettagliati studi comparatistici, che sicuramente getterebbero luce sulla natura dei problemi filosofici nei vari periodi.

In breve, se la filosofia comincia a riflettere sulla propria natura, come la metterà col fatto che il pensiero filosofico non può essere sviluppato dalla sola mente umana, ma da questa dopo che ha preso familiarità e che ha interiorizzato profondamente la tecnologia della scrittura? Cosa può dirci questo bisogno specificamente intellettuale di tecnologia riguardo al rapporto fra la coscienza e l'universo esterno? E cosa può farci sapere riguardo alle teorie marxiste che si concentrano sulle tecnologie come mezzi di produzione e di alienazione? La filosofia hegeliana e post-hegeliana abbonda di problemi concernenti l'oralità e la scrittura. La più compiuta riflessione sull'io, da cui dipende tanta parte del pensiero hegeliano e fenomenologico, è il risultato non solo della scrittura ma anche della stampa: senza queste tecnologie non esisterebbe la moderna privatizzazione dell'io, con la sua sensibile autocoscienza.

Gli assunti del rapporto tra oralità e scrittura sono una sfida agli studi biblici forse più che ogni altro campo delle conoscenze, poiché per secoli essi hanno generato quello che è sicuramente il corpus più massiccio di commentarli testuali di tutto il mondo. A partire dalla critica formale di Hermann Gunkel (1862-1932), lo studio della Bibbia è divenuto sempre più consapevole di alcuni elementi testuali specifici come quelli orali-formulaici⁴³². Ma, come ha osservato Werner Kelber⁴³³, gli studi biblici, come gli altri studi testuali, sono inconsapevolmente portati a modellare sulla scrittura l'economia cognitiva e quella verbale delle culture orali, quindi a considerare la memoria orale come una variante della memorizzazione alla lettera tipica delle culture alfabetizzate, e a pensare che quanto è conservato dalla tradizione orale sia una sorta di testo che aspetta solo di essere scritto. L'importante lavoro di Kelber, *The Oral and the Written Gospel* affronta, per la prima volta alla luce dei recenti studi sull'oralità e sulla scrittura, il problema di che cosa fosse realmente la tradizione orale prima dell'esistenza dei testi Sinottici scritti. Si può essere consapevoli che i testi hanno un retroterra orale, senza realmente sapere che cosa effettivamente sia l'oralità. O'Connor⁴³⁴ ha rotto con la tendenza prevalente in questo campo, tramite la sua reinterpretazione della struttura del verso ebraico in termini di una psicodinamica veramente orale. Sembra che una conoscenza approfondita dei processi cognitivi e comunicativi

della oralità primaria potrebbe aprire agli studi biblici nuove possibilità di comprensione testuale e dottrinaia.

Oralità, scrittura e esseri umani

I popoli «civilizzati» si sono a lungo confrontati con quelli «primitivi» o «selvaggi», non solo nelle conversazioni da salotto o ai party, ma anche in studi storici e antropologici sofisticati. Uno degli scritti antropologici fondamentali degli ultimi decenni, che ho citato più volte in queste pagine, è *Il pensiero selvaggio*⁴³⁵, di Claude Lévi-Strauss. Si può pensare anche ad opere precedenti, come *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*⁴³⁶ e *La Mentalité primitive*⁴³⁷ di Lucien Lévy-Bruhl, e *L'uomo primitivo*⁴³⁸ di Franz Boas. «Primitivo» e «selvaggio», per non menzionare «inferiore», sono termini pesanti. Nessuno vuole essere chiamato primitivo o selvaggio, ed è rassicurante applicare tali qualificativi ad altre persone o popoli per contrasto, al fine di mostrare che cosa noi non siamo. Questi termini assomigliano in un certo senso alla parola «illetterato»: essi individuano un precedente stato di cose, in maniera negativa, osservandovi una mancanza, una deficienza.

L'attuale interesse per l'oralità e le dinamiche tra oralità e scrittura, permettendo una migliore comprensione dei precedenti stati di coscienza, fa progressivamente scomparire questi atteggiamenti benintenzionati, ma limitanti. In una serie di conferenze radiofoniche pubblicate di recente, lo stesso Lévi-Strauss ha difeso i «popoli che noi definiamo, abitualmente ed erroneamente, “primitivi”», contro l'accusa comune che il loro pensiero sia di «qualità più rozza» o «fondamentalmente differente»⁴³⁹. Egli suggerisce che il termine «primitivo» venga sostituito da «privi di scrittura». Ma anche questa definizione è negativa, essa implica un pregiudizio chirografico. Io proporrei di usare il termine meno spiacevole e più preciso di «orale». La citatissima espressione di Lévi-Strauss «il pensiero selvaggio è totalizzante» diverrebbe «il pensiero orale è totalizzante».

L'oralità non è un ideale, né mai lo è stato. Accostarsi ad essa in maniera obiettiva non significa augurarla ad alcuna cultura come condizione permanente. La scrittura apre alla parola e all'esistenza umana possibilità inimmaginabili senza di essa. Oggi le culture orali riconoscono il valore delle loro tradizioni e ne rimpiangono la perdita, eppure non ho mai incontrato né mai ho udito di una cultura orale che non volesse conseguire al più presto l'alfabetizzazione (naturalmente alcuni individui fanno resistenza alla scrittura, ma se ne perdono presto le tracce). Eppure, l'oralità non è disprezzabile: essa può creare opere al di là delle possibilità degli alfabetizzati, l'*Odissea* ad esempio. Inoltre, non è mai completamente radicabile: la lettura di un testo lo oralizza. Oralità e scrittura sono entrambe necessarie all'evoluzione della coscienza.

Affermare che moltissimi cambiamenti della psiche e della cultura hanno a che vedere con il passaggio dall'oralità alla scrittura non significa ritenere che quest'ultima (e/o dopo di lei la stampa) sia l'unica causa di tutti i cambiamenti. Non è questione di riduzionismo, ma di messa in rapporto: il passaggio dall'oralità alla scrittura è profondamente collegato con un maggior numero di mutamenti psichici e sociali di quanto non si sia finora notato. Gli sviluppi della produzione alimentare, del commercio, dell'organizzazione politica, delle istituzioni religiose, della pratica tecnologica ed educativa, dei mezzi di trasporto, dell'organizzazione familiare e di altri seti della vita umana, giuocano tutti un proprio ruolo distinto. Ma la maggior parte di questi cambiamenti, o forse tutti, sono stati essi stessi influenzati, spesso profondamente, dal passaggio dall'oralità alla scrittura e oltre, e molti a loro volta hanno influenzato tale passaggio. Nel trattare delle tecnologie della parola, questo libro ha per lo più evitato il termine «media» (con ora il suo sempre più sfuggibile singolare *medium*). La ragione è che esso può dare una falsa impressione della natura della comunicazione orale, e anche di altri tipi di comunicazione umana. Un *medium*, un «mezzo di comunicazione suggerisce l'idea che questa sia una specie di tubatura che trasferisce da un luogo ad un altro unità di materiale chiamate «informazioni». La mia mente è una scatola, ne estraggo un'unità d'«informazione», la codifico (la adatto alla forma e alla misura del tubo che dovrà attraversare), e la inserisco in un'estremità del tubo (il *medium*, qualcosa che sta nel mezzo a due altre). Da una estremità del tubo l'«informazione» avanza verso l'altra estremità, dove qualcuno la decodifica (le restituisce la sua forma e le sue dimensioni) e la pone nella propria scatola-contenitore chiamata mente. Questo modello, com'è ovvio, ha qualcosa a che vedere con la comunicazione umana: ma, se lo si esamina attentamente, ciò è ben poco, esso inoltre distorce grandemente l'atto della comunicazione. Di qui l'ironico titolo del libro di McLuhan *The Medium is the Massage* (il massaggio⁴⁴⁰, non proprio il «messaggio»).

La comunicazione umana, verbale e non, differisce dal modello del *medium* soprattutto perché, per aver luogo, richiede un *feed-back* anticipato. Nel modello del *medium*, il messaggio procede dalla posizione dell'emittente a quella del destinatario. Nella comunicazione umana reale, invece, chi invia il messaggio non deve essere solo nella posizione dell'emittente, ma anche in quella del destinatario, prima di poter inviare qualcosa.

Per parlare, è necessario indirizzarsi a un altro o ad altri. Chi è sano di mente non vaga nei boschi parlando a caso senza interlocutori; perfino se qualcuno parla da solo, deve fare finta di essere due persone. La ragione è che quanto io dico dipende dal tipo di realtà in cui credo di trovarmi, cioè da quali possibili reazioni prevedo. È per questo che evito di inviare lo stesso messaggio a un adulto e a un bambino. Per parlare, devo in qualche

modo essere già in comunicazione con la mente alla quale sto per rivolgermi; il mio contatto può dipendere da rapporti passati, da uno scambio di sguardi, da un accordo preso con una terza persona che ci ha fatto incontrare, o da innumerevoli altre ragioni (le parole modificano una situazione non solo verbale). Debbo avere la percezione che ci sia qualcosa nella mente dell'altro cui possa collegarsi quanto sto dicendo. La comunicazione umana non è mai a senso unico: non solo essa richiede sempre una risposta, ma le reazioni previste ne modellano, anche le forme e il contenuto.

Questo non significa affermare che sono sicuro di come l'altro risponderà a ciò che dico, ma devo essere in grado di prevedere almeno vagamente una gamma di reazioni possibili. Devo, cioè, essere in qualche modo nella mente dell'altro già prima, per potervi penetrare col mio messaggio, ed egli deve essere nella mia mente. Per esprimere una qualsiasi cosa io devo avere almeno un'altra persona «in mente»: questo è il paradosso della comunicazione umana. La comunicazione è intersoggettiva, mentre il modello dei media non lo è. Nell'universo fisico non esiste un modello adeguato per questa operazione della coscienza, che è precipuamente umana e segnala la capacità degli esseri umani di formare comunità in cui la comunicazione fra persone è profonda e partecipata.

La disponibilità ad accettare il modello di comunicazione dei *media* mostra il condizionamento chirografico. In primo luogo, le culture chirografiche considerano il discorso un fenomeno più specificamente informativo di quanto non facciano quelle orali, in cui esso è piuttosto performance, un modo di fare qualcosa a qualcuno. In secondo luogo, il testo scritto a prima vista sembra essere un canale di informazione a senso unico, poiché nessun destinatario reale (il lettore, l'ascoltatore) è presente al momento della sua composizione. Ma nel parlare come nello scrivere un qualche destinatario deve essere presente, altrimenti il testo non viene prodotto: così, isolato dalle persone reali, chi scrive evoca una o più persone fittizie. «Il pubblico dello scrittore è sempre una finzione»⁴⁴¹. Per chi scrive, ogni vero destinatario è normalmente assente (se per caso è presente, la scrittura del messaggio ha luogo come se la persona non ci fosse, altrimenti perché scrivere?). Il dover «inventare» i lettori è ciò che rende la scrittura così difficile. Il procedimento è complesso e fitto di incertezze. Devo conoscere la tradizione - l'intertestualità, se si preferisce - all'interno della quale lavoro, così da poter creare per i lettori reali dei ruoli fittizi in cui essi possano e si vogliano calare. Non è facile entrar nella mente di persone assenti, la maggior parte delle quali ci resteranno sconosciute, ma non è neppure impossibile se le due parti hanno familiarità con la tradizione letteraria in cui lavorano. Spero di essere riuscito a restare sufficientemente aderente alla tradizione da penetrare nella mente dei lettori di questo libro.

La svolta interiore: coscienza e testo

Almeno fin dal tempo di Hegel, è andata aumentando la consapevolezza che la coscienza umana si evolve. Per quanto far parte dell'umanità voglia dire essere individui e dunque creature uniche e irripetibili, l'incremento delle conoscenze storiche ha reso chiaro che il modo di sentirsi di un individuo nel cosmo si è evoluto nel corso dei secoli secondo uno schema ben preciso. Gli studi moderni sul passaggio dall'oralità alla scrittura, alla stampa e all'elaborazione elettronica delle parole stanno rendendo sempre più chiari alcuni dei modi in cui questa evoluzione è dipesa dalla scrittura.

L'evoluzione della coscienza nella storia dell'uomo è segnata da una crescente attenzione all'interiorità dell'individuo che si distanzia - senza necessariamente separarsi - dalle strutture comunitarie in cui ciascuno necessariamente si trova. Autocoscienza e Umanità sono coesistenti: chiunque sappia dire «io» ha un profondo senso del sé. Ma l'articolatezza e l'autoriflessione impiegano del tempo a crescere. A volte si tratta di tempi brevi: nelle tragedie di Euripide le crisi dipendono meno dalle trattative sociali e più da motivi interiori di quanto non avvenga in quelle più antiche di Eschilo. Anche gli sviluppi di lungo termine mostrano un sempre maggior interesse filosofico esplicito per l'io, rilevabile in Kant, centrale in Fichte, invadente in Kierkegaard e dilagante negli esistenzialisti del novecento. In *The Inward Turn of Narrative*⁴⁴², Eric Kahler riferisce dettagliatamente sul modo in cui la narrativa occidentale sempre più si articola e si occupa delle crisi interiori dell'individuo. Gli stadi della coscienza, descritti secondo lo schema junghiano da Erich Neumann in *Storia e origini della coscienza*⁴⁴³, tendono sempre più verso un'interiorità consapevole, articolata, altamente individuale.

Stadi molto interiorizzati della coscienza, in cui l'individuo si separa dalle strutture comunitarie, sembra non possano mai essere raggiunti senza la scrittura. L'interazione fra l'oralità nella quale tutti gli esseri umani nascono e la tecnologia della scrittura, nella quale nessuno è nato, tocca le profondità della psiche. Sia dal punto di vista ontogenetico che da quello filogenetico, è il mondo orale che per primo illumina la coscienza con una lingua articolata, che separa il soggetto dal predicato e poi li mette in rapporto, e che unisce gli esseri umani nella società. La scrittura introduce divisione e alienazione, ma anche una più salda unità: essa intensifica il senso dell'io e alimenta una interazione più consapevole fra gli individui. La scrittura sviluppa la coscienza.

Il rapporto fra oralità e scrittura interessa un campo marcato dalle

principali preoccupazioni ed aspirazioni dell'uomo. Le tradizioni religiose del genere umano hanno le loro remote origini nel passato orale, e sembra che tutte diano un'enorme importanza alla parola parlata. Eppure le principali religioni del mondo sono state interiorizzate grazie alla presenza dei testi sacri: i Veda, la Bibbia, il Corano. Nell'insegnamento cristiano, la polarizzazione oralità-scrittura è particolarmente marcata, probabilmente più che nelle altre tradizioni religiose, perfino in quella ebraica. Infatti nell'insegnamento cristiano la seconda persona della Trinità, che ha redento il genere umano dal peccato, è conosciuta non solo come il Figlio, ma anche come il Verbo di Dio. Secondo questo credo, Dio Padre «parla» o pronuncia il suo Verbo, suo Figlio; egli non lo «scrive». La persona del Figlio è tutt'uno con il Verbo, la parola del Padre. Eppure, al centro dell'insegnamento cristiano, c'è anche la parola scritta di Dio, la Bibbia che, dietro ai suoi autori umani, a differenza degli altri libri, ha Dio come vero autore. In che modo i due significati della «parola» di Dio sono legati l'uno l'altro e con gli esseri umani nella storia? La domanda è oggi più che mai oggetto di attenzione.

Lo stesso vale per innumerevoli altre domande che concernono quanto noi ora sappiamo dell'oralità e della scrittura. Le dinamiche oralità-scrittura sono parte integrante della moderna evoluzione della coscienza verso una maggiore interiorizzazione e anche verso una maggiore apertura.

1)

E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge
Mass., 1963 e *Origins of Western Literacy*,
Toronto, 1976. ↵

2)

Dell'aspetto epistemologico della realtà di Ong si occupa R. Barilli nell'introduzione a W. Ong, *La presenza della parola*, Bologna, 1970. ↵

3)

Oltre a quelli su Pietro Ramo e su Charles Darwin, i principali sono: *Ramus and Talon inventory* (1958); *The Barbarian Within* (1962); *In the Human Grain* (1967); *The Presence of the World* (1967); *Rhetoric, Romance and Technology* (1971); *Interfaces of the World* (1977); *Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness* (1981). ↵

4)

Costituisce un'eccezione la *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa che nel vol. II (Torino, Einaudi, 1983) contiene due brillanti saggi di G. R. Cardona e di A. Quondam, rispettivamente «Culture dell'oralità e culture della scrittura» e «La letteratura in tipografia». ↵

5)

Per quel che riguarda il medioevo, si veda la sintesi contenuta in «New Literary History», XVI, autunno 1984, I. Sebbene ancora poco utilizzati in questo senso, ricchi di prospettive anche per un'ottica diacronica sembrano essere gli studi di story processing, che trattano dell'elaborazione mnemonica dei racconti in rapporto alla loro organizzazione narrativa. Settore giovane, ma già fitto di studi. Una sintesi del 1980 è in «Poetics», 9 (1980), a cura di T. A. Van Dijk. 4

6)

F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Ed. Payot, 1922, trad it., *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970, p. 35. Si tratta dell'opera più importante di Saussure, che fu compilata e curata sulla base degli appunti presi dai suoi studenti durante i corsi di linguistica generale tenuti a Ginevra nel 1906-7, 1908-9, 1910-11. Saussure non lasciò testi delle sue lezioni. ↵

7)

Ibidem, p. 35. ↵

8)

G. Sampson, *Schools of Linguistics*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1980, trad it., *Scuole di linguistica*, a cura di Ancillotti, Milano, Mondadori, 1983. 4

9)

Structural Analysis of Oral Tradition, a cura di P. Maranda e E. K. Maranda, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971. Studi di C. Lévy-Strauss, Edmund R. Leach, Dell Hymes, A. Julien Greinas, Victor Turner, James L. Peacock, Alan Dundes, Elli Köngäs Maranda, Alan Lomax e Joan Halifax, Roberto de Matta, David Maybury-Lewis. ↵

John J. Gumperz, Hannah Kaltmann, Catherine O'Connor, *The Transition to Literacy, in Coherence in Spoken and Written Discourse*, a cura di Deborah Tannen, Norwood, NJ, Ablex, 1983. Questo articolo fu presentato a un incontro precedente la trentaduesima Tavola Rotonda annuale di Lingue e Linguistica dell'Università di Georgetown, nei giorni 19-21 marzo 1981. M. O'Connor, *Hebrew Verse Structure*, Winona Lake, Ind., Eisenbrauns, 1980. L'autore si rifà all'opera di Parry, Lord e Ong nel riesaminare il verso ebraico secondo le nuove scoperte riguardanti le culture orali e la loro psicodinamica. ↵

11)

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1977, trad. it., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Angeli, 1981. ↵

12)

H. J. Chaytor, *From Script to Print: an Introduction to Medieval Literature*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1945. 4

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1958 e, dello stesso autore, *The Presence of the Word*, New Haven e London, Yale University Press, 1967. ↵

M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, trad. it., *La Galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976. ↵

15)

E. Haugen, *Linguistics and Language Planning*, in
Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA
Sociolinguistics Conference 1964, a cura di
W.Bright, The Hague, Mouton, 1966, 50-71. ↵

16)

W. L. Chafe, *Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature*, in *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, a cura di Deborah Tannen, Norwood, NJ, Ablex, 1982. ↵

Deborah Tannen, *A Comparative Analysis of Oral Narrative Strategies: Athenian Greek and American English*, in *The Pear Stories: Cultural, Cognitive and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, NJ, Ablex, 1980, pp. 51-87. ↵

18)

J. M. Foley, *Oral Literature: Premises and Problems*, in «Choice», 18 (1980), pp. 487-496. Esperta messa a fuoco del problema, con una pregevole bibliografia che comprende un elenco di registrazioni sonore. ↵

19)

M. Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, a cura del figlio Adam Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971. ↵

Si vedano, ad es., Ibidem, A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1960 (Harvard Studies in Comparative Literature, 24). E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass. Belknap Press of Harvard University Press, 1963, trad. it. , *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 1973. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man*, cit. I. Okpewho, *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press, 1979. ↵

21)

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 1-9.

↵

B. Siertsema, *A Study of Glossematics: Critical Survey of its Fundamental Concepts*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1955. 4

Si vedano A. L. Kroeber, *Sign language inquiry*, in *Sign Language among North American Indians*, a cura di G. Mallery, The Hague, Mouton, 1972. Ristampato a Washington, D.C., 1981. G. Mallery, *Sign Language among North American Indians compared with That among Other Peoples and Deaf-Mutes*, con articoli di A. L. Kroeber e C. F. Voegelin, The Hague, Mouton, 1972 (*Approaches to Semiotics*, 14). Ristampa di una monografia pubblicata nel 1881 nel primo Report of the Bureau of Ethology, W. C. Stokoe, JF, *Semiotics and Human Sign Language*, The Hague e Paris, Mouton, 1972. ↵

M. E. Edmonson, *Lore: an Introduction to the Science of Folklore and Literature*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971, pp. 322, 333.

↵

25)

Si vedano E. Haugen, *op. cit.*, e E. D. Hirsch, Jr, *The Philosophy of Composition*, Chicago e London, Chicago University Press, 1977, pp. 33-42. ↵

J. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Harbor, Mich., University of Michigan, 1977 (Michigan Slavie Contributions, 7), pp. 21, 49, 61; si veda anche R. A. Champagne, *A Grammar of the Languages of Culture: Literary Theory and Yuri M. Lotman's Semiotics*, 1977-8 (New Literary History, IX), pp. 205-210. ↵

R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Contest*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1977, pp. 1-7. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 58-63 e, dello stesso autore, *Rhetoric, Romance and Technology*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1971. ↵

29)

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
56-58. ↵

Si vedano W. Nelson, *From "Listen, Lordings" to "Dear Reader"*, in «University of Toronto Quarterly», 46, (1976-77), pp. 111-124; F. H. Däumel, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, in «Speculum», 55 (1980), pp. 237-265. Saggio molto informato e informativo. La cultura medievale era fortemente «letterata» per quanto riguardava la classe dirigente, ma l'accesso a molti dei testi scritti non era necessariamente diretto: molti conoscevano un testo soltanto perchè c'era qualcuno disposto a leggerglielo. Il fatto di sapere o di non sapere leggere e scrivere nel Medioevo creava delle «determinanti di diversi tipi di comunicazione» piuttosto che semplici «attributi personali» degli individui. *Lyric of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History*, a cura di F. Goldin, Garden City, NY, Anchor Books, 1973. R. J. Comier, *The Problem of Anachronism: Recent Scholarship on the French Medieval Romances of Antiquity*, in «Philological Quarterly», LII, 2 (1974), pp. 145-157. I caratteri largamente accettati dalla società pre-letterata si accordano solo in parte col nuovo pubblico del romanzo. Sarebbe una grande tentazione ipotizzare che il non saper leggere e scrivere sia una causa dell'anacronismo tipico dei romanzi fantastici dell'antichità e di altri generi. Solo *in parte*, dovrei ammettere, i caratteri riconosciuti delle società non alfabetizzate - oralità, dinamismo, polemica, e un comportamento schizoide esteriorizzato - caratterizzano la società del XII secolo. J. Ahern, *Singing the Book. Orality in the Reception of Dante's*, in «Comedy», 1982 (Annals of Scholarship). ↵

M. Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785*, Baltimore e London, Johns Hopkins University Press, 1977. ↵

H. Munro & N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, England, Cambridge University, 1932-40. ↵

R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Contest*, cit., p 16. ↵

N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, pp. 248-250, 293-303, trad. it., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969. ↵

D. E. Bynum, *The Generic Nature of Oral Epic Poetry*, 1967 (Genre), ristampato in *Folklore Genres*, a cura di Dan Ben-Amos, Austin e London, University of Texas Press, 1976. ↵

36)

F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit.,
p. 35. ↵

37)

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., p. 77. ↵

A. Parry, Introduzione, pp. IX-IXLII e note a piè di pagina, *passim*, in M. Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, a cura di A. Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971. ↵

J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, in *Oeuvres de J. J. Rousseau*, vol. 13, *Ecrits sur la musique*, Paris, E.A. Lequien, 1821, trad. it., *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze, Sansoni, 1972.

40)

A. Parry, op. cit., pp. XIV-XVII. ↵

41)

Ibidem, pp. XIV-XVII. ↵

42)

Ibidem, p. XIX. ↵

43)

M. Jousse, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris, G. Beauchesne, 1925. ↵

44)

A. Parry, op. cit., p. XXII. ↵

45)

M. Parry, *L'Epithète traditionnelle dans Homère*,
Paris, Société Editrice Les Belles Lettres, 1928.

↵

46)

A. Parry, op. cit., p. XX. ↵

W.J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 85-86; *Rhetoric, Romance, and Technology*, cit., pp. 77, 261-263; *Interfaces of the Word*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1971, pp. 166-178. ↵

A.B. Lord, *The Singer of Tales*, cit., pp. 68-98. ↵

49)

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., p. 115. ↵

51)

Ibidem, p. 49, cita Rhys Carpenter. ↵

52)

A. Parry, op. cit., p. XXVIII, n. 1. ↵

D.E. Bynum, *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass., Center for the Study of Oral Literature, 1978, pp. 11-18, e *passim*. ↵

55)

Ibidem, p. 13. ↵

56)

Cfr. A. Parry, *op. cit.*, p. XXXIII, n. 1. ↵

57)

A.B. Lord, The Singer of Tales, op. cit., pp.
33-65. ↵

58)

D.E. Bynum, *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, cit., p. 18. ↵

59)

Ibidem, p. 145. ↵

J.M. Foley, *"Beowulf" and Traditional Narrative Song: the Potential and Limits of Comparison*, in *Old English Literature in Context: Ten Essays*, London, England, e Totowa, NJ, Boydell, Rowman & Littlefield, 1980. L'autore suggerisce che ciò che è esattamente una formula orale e il modo in cui essa funziona dipendono dalla tradizione a cui appartengono. Vi sono, tuttavia, forti somiglianze che giustificano la continuità del termine «formula orale». ↵

61)

A. Parry, op. cit., p. XXXIII, n. 1. ↵

R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Contest*, cit., p. 70. ↵

M.T. Clanchy. *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 218. ↵

64)

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 23-47. ↵

D. Tannen, *A Comparative Analysis of Oral Narrative Strategies: Athenian Greek and American English*, cit. ↵

Oral Literature and the Formula, a cura di B. A. Stolz e R. S. Shannon, Ann Harbor, Mich., Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies, 1976. ↵

67)

A. Parry, op. cit., pp. XLIV-LXXX. ↵

J. P. Holoka, *Homeric Originality: a Survey*, in «
Classical World », 66 (1973), pp. 257-293.
Contiene una pregevole bibliografia. Si veda
anche Haymes, nota successiva. ↵

E.R. Haymes, *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1973 (Pubblicazioni della Milman Parry Collection: Documentation and Planning Series, 1). ↵

C. M. Whitman, *Homer and the Homeric Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958. Ristampato a New York, Norton, 1965. L'autore discute la «struttura geometrica dell'*Iliade*» (si vedano le pp. 249-284 e il diagramma contenuto nell'appendice di quattro pagine, dopo p. 366). Mediante una composizione circolare o ad anello (cioè un modo di comporre per cui un brano si conclude con la stessa formula con cui iniziava), Omero organizza (inconsiamente?) l'*Iliade* in modo geometrico, come se ponesse una scatola dentro l'altra. L'*Iliade* nasce da un episodio abbastanza semplice, mentre l'*Odissea* ha una struttura più complessa. ↵

A.B. Lord, *The Singer of Tales*, cit. ↵

J. M. Foley, *Oral Literature: Premises and Problems*, cit., p. 490. ↵

73)

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

E.A. Havelock, *Origins of Western Literacy*,
Toronto, Ontario Institute for Studies in
Education, 1976. ↵

I. Okpewho, *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press, 1979. ↵

J. H. Miller, *On Edge: the Crossways of Contemporary Criticism*, in «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», 32 (1979), pp. 13-32. ↵

E. Eoyang, *A Taste for Apricots: Approaches to Chinese Fiction*, in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, a cura di A. H. Plaks, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1977.

78) *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*,
cit. ↵

M. J. Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry*, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1977. ↵

B. A. Rosenberg, *The Art of the American Folk Preacher*, New York, Oxford University Press, 1970. ↵

Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord, a cura di J.M. Foley, Columbus, Ohio, Slavica Press, 1981. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, cit.; citato da Goody che si basa su una ristampa del 1974. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, cit. ↵

W.J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., p. 189.

↵

M. McLuhan, *Galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, cit., e *Understanding Media; The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964, trad. it., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1977. ↵

E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, New York, Cambridge University Press, 1979, trad. it. in preparazione presso il Mulino. ↵

J. Jaynes, *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1977. ↵

88)

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
111-138. ↵

B. Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, a cura di C. K. Ogden e I. A. Richards, New York, Harcourt, Brace, London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1923. Introduzione di J.P. Postage e saggi supplementari di B. Malinowski e F.G. Crookshank. Si vedano le pp. 451, 470-481. ↵

90)

G. Sampson, *Schools of Linguistics*, cit., pp.
223-226 ↵

91)

W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp.
230-271. ↵

92)

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 87-96,
131-132, 294-296. ↵

M. Jousse, *Le Parlant, la parole, et le souffle*,
Paris, Gallimard, 1978. ↵

94)

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 97-98,
294-301. ↵

96)

C. Achebe, *No Longer at Ease*, New York, Ivan Obolensky, 1961. ↵

W. J. Ong, *Literacy and Orality in Our Times*, in
«ADE Bulletin», 58 (1978), pp. 1-7. ↵

98)

Le traduzioni degli ultimi due brani sono mie
[N.d.T.]. ↵

W. L. Chafe, *Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature*, cit. ↵

J. Sherzer, «*Namakke, Sunmakke, Kormakke*»: *Three Types of Cuna Speech Event*, in *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge, England; e New York, Cambridge University Press, 1974, pp. 263-282, 462-464, 489. ↵

T. Givón, *From Discourse to Syntax: Grammar as a Processing Strategy*, in « Syntax and Semantics », 12 (1979), pp. 81-112. ↵

J. M. Foley, *Oral Literature: Premises and Problems*, cit. Contiene una lista di registrazioni.

↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp.
188-212. ↵

Esempi diretti di questo, tratti dalla cultura orale dei Luba dello Zaire, si trovano in Clémentine Faik-Nzuji, *Enigmes Lubas-Nshinga: Etude structurale*, Kinshasa, Editions de l'Université Lovanium, 1970. ↵

C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., p. 267.

↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., p. 101. ↵

A. L. Oppenheim, *Ancien Mesopotamia*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, p. 232, trad. it., *L'antica Mesopotamia. Ritratto di una civiltà*, Roma, Newton Compton, 1980. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 254-305.

↵

J. Goody, *Literacy in Traditional Societies*,
Cambridge, England, Cambridge University
Press, 1968, pp. 13-14. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 29-30. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 176-180.

↵

J. Goody & I. Watt, *The Consequences of Literacy*, in *Literacy in Traditional Societies*, a cura di J. Goody, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1968, pp. 27-84, in particolare a p. 32. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
28-29, 234, 258. ↵

R. D. Abrahams, *Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore*, in «Journal of American Folklore», 81 (1968), pp. 143-158. ↵

I. Okpewho, op. cit. E. Obiechina, *Culture, Tradition, and Society in the West American Novel*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1975. «Il mescolarsi di impulsi provenienti dalla tradizione orale e da quella scritta dà al romanzo dell'Africa occidentale il suo caratteristico colore locale» (p. 34). ↵

R. Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970. J. Opland, «Imbongi Nezibongo»: *The Xhosa Tribal Poet and the Contemporary Poetic Tradition*, in «PMLA », 90 (1975), pp. 185-208. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 145-146.

↵

J. Goody & I. Watt, *The Consequences of Literacy*,
cit., pp. 31-34. ↵

A. R. Luria, *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations*, a cura di M. Cole, Cambridge, Mass. e London, Harvard University Press, 1976, trad. it., *Storia sociale dei processi cognitivi*, Firenze, Giunti-Barbera, 1976, pp. 99 ss. ↵

J.F. Carrington, *La Voix des tambours: comment comprendre le langage tambouriné d'Afrique*, Kinshasa, Centre Protestant d'Editions et de Diffusion, 1974, pp. 41-42. W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 94-95. ↵

I. A. Opie & P. Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

↵

J. Goody & I. Watt, op. cit., pp. 31-33. ↵

R. M. Packard, *The Study of Historical Process in African Tradition of Genesis: the Bashu Mith of Muhiyi*, in *The African Past Speaks*, a cura di J. C. Miller, London, Dawson; Hamden, Conn., Archon, 1980, pp. 157-177. ↵

R.W. Harms, *Bobangi Oral Traditions: Indicators of Changing Perceptions*, in *The African Past Speaks*, cit., pp. 178-200. ↵

D. Henige, «*The Disease of Writing*»: *Ganda and Nyoro Kinglists in a Newly Literate World*, in *The African Past Speaks*, clr., pp. 240-261. ↵

I. Okpewho, *The Epic of Africa*, cit., pp. 25-26,
247 (n. 33), 248 (n. 36) ↵

E.A. Havelock, *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow In Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge, Mass., e London, England, Harvard University Press, 1978. ↵

A. Parry, *Blamelles Aegisthus: A Study of ἀμύμων and Other Homeric Epithets*, Leyden, E.S. Brill, 1973 (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supp. 26). ↵

A.R. Luria, *Cognitive Deoelopment*, cit. ↵

L. Lévy-Bruhl, *Primitive Mentality* (trad. dal francese *La Mentalité primitive*), New York, Macmillan, 1923. ↵

A.R. Luria, op. cit., pp. 11-12. ↵

J. C. Carothers, *Culture, Psychiatry, and the Written Word*, in «Psychiatry », 22 (1959), pp. 307-320. ↵

A.R. Luria, op. cit., pp. 61 ss. ❷

Ibidem, p. 99. ↵

Ibidem, p. 93. ↵

Ibidem, pp. 119-120. ↵

B. Malinowski, *The Problem of Hearing in Primitive Languages*, cit., p. 502. ↵

Ibidem, p. 164. ↵

M. Cole & S. Scribner, *Culture and Thought*, New York, J. Wiley, 1973. ↵

J. Fernandez, in *Explorations in African System of Thought*, a cura di I. Karp e C.S. Bird, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1980, pp. 44-59. ↵

A.R. Luria, op. cit., p. 136. ↵

T. Gladwin, *East Is a Cig Bird: Navigation and Logic on Puluwat Atoll*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970, p. 219. ↵

J. F. Carrington, op. cit., p. 61. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
53-76. ↵

B. Berger, *A New Interpretation of the IQ Controversy*, in « The Public Interest », 50 (1978), pp. 29-44. ↵

W. J. Ong, *Literacy and Orality in Our Times*, cit.,
p. 4. ↵

B. Toelken, *The «Pretty Languages» of Yellowman: Genre, Mode, and Texture in Navaho Coyote Narratives*, in *Folklore Genres*, a cura di Dan Ben-Amos, Austin, Texas, e London, University of Texas Press, 1976, pp. 145-170. ↵

B. Peabody, *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*, Albany, NY, State University of New York Press, 1975, p. 216. ↵

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, cit., p. 17. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., p. 115. ↵

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, cit., p. 28. ↵

175)

Ibidem. ↵

J. M. Foley, *Oral Literature: Premises and Problems*, cit. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 118-119. ↵

J. Opland, «*Imbongi Nezibongo*»: *the Xhosa Tribal Poet and the Contemporary Poetic Tradition*, cit., e discussione che segue il saggio di P. Kiparsky, *Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations*, in *Oral Literature and the Formula*, a cura di B.A. Stolz e R.S. Shannon, Ann Arbor, Mich., Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies, 1976, pp. 107-125. ↵

J. Opland, discussione che segue il saggio *Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations*, cit., p. 114. ↵

R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, cit., pp. 76-82. ↵

Sul valore di questi confronti. e sull'ambiguo significato del termine poesia orale di Finnegan, si veda: J.M. Foley, recensione di R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, cit., in «Balkan Studies», 20 (1979), pp. 470-475. ↵

J. Sherzer, *The Interplay of Structure and Function in Kuna Narrative, or, How to Grab a Snake in the Darien*, in *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981*, a cura di D. Tannen, Washington, DC, Georgetown University Press, 1982, pp. 306-322. ↵

R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance,
and Social Context*, cit. ↵

J. W. Johnson, *Recent Contributions by Somalis and Somalists to the Study of Oral Literature*, in H. M. Adam, *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium... Oct. 15-21, 1979*, a cura di Hussein M. Adam, vol. 1, Mogadishu, Halgau, 1979, pp. 117-131. Si veda anche J. W. Johnson, *Somali Prosodic System*, in «Horn of Africa», 2 (1979), pp. 46-54. ↵

E. Rutledge, *The Lessons of Apprenticeship: Music and Textual Variation in Japanese Epic Tradition*, saggio letto in occasione del 96° convegno annuale della Modern Languages Association of America, New York, NY, 27-30 dicembre 1981.

F. Antinucci, *Notes on the Linguistic Structure of Somali Poetry*, in H.M. Adam, *Somalia and the World...* , cit., p. 148. ↵

E. Rutledge, *The Lessons of Apprenticeship...*, cit.

↵

J. Sherzer, *The Interplay of Structure and Function
in Kuna Narrative...*, cit. ↵

190)
W. L. Chafe, op. cit. ↵

P. Kiparski, *Oral Poetry*, cit., pp. 99-100. ↵

W. Bright, *Literature: Written and Oral*, in
Georgetown University Round Table... , a cura di
D. Tannen, cit., pp. 270-283. ↵

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, cit. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

195)

L. Renou, *The Destiny of the Veda in India*, a cura
di Dev Raj Chanana, Delhi. Patna, Varanasi,
Motilal Banarsidass, 1965. ↵

196)

L. Renou, op. cit., pp. 25-26 e note, pp. 83-84.

↵

A. L. Basham, *The Wonder That Was India: A Study of the History and Culture of the Indian Sub-Continent before the Coming of the Muslims*, New York, Hawthorne Books, 1963 (nuova edizione).

198)
B. Peabody, *The Winged Word...*, cit. ↵

202)

E.A. Havelock, *The Greek Concept of Justice...*,
cit., pp. 220-222. ↵

Frontespizio di *The Mwindo Epic from the Banyanga*, a cura di D. Biebuick e K.C. Mateene, come è stata narrata da Candi Rureke, trad. inglese con testi originali, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1971. ↵

H. Scheub, *Body and image in oral narrative performance*, in «New Literary History», 8 (1977), pp. 345-367. Include fotografie di gesticolazione di mani ed altre parti del corpo da parte di narratrici Xhosa. ↵

M. Jousse, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, cit. ↵

B. Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, cit., pp. 451, 470-481. ↵

J. C. Carothers, *Culture, Psychiatry, and the Written Word*, cit. ↵

F. A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966. pp. 9-11, 65-67, trad. it., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., indice.

↵

E. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, in «Les temps modernes », 18 (1961), trad. it., *L'occhio e lo spirito*, Lecce, Milella, 1971. ↵

212)

Ibidem, pp. 117-122, 176.179, 228, 231. ↵

M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*
(trad.), New Sheed & Ward, 1958. ↵

214)

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
176-191. ↵

J. Derrida, *Of Grammatology* (trad.); Baltimore e London, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 14. ↵

Cfr. J. Lotman, *The Structure of the Artistic Text* (trad.), Ann Arbor, Mich., University of Michigan, 1977 (Michigan Slavic Contribution, 7). ↵

Sulle definizioni iconografiche si veda Yates, *The Art of Memory*, cit. ↵

J. Derrida, *Of Grammatology*, cit. ↵

E. D. Hirsch Jr., *The Philosophy of Composition*,
Chicago e London, University of Chicago Press,
1977, pp. 21-23, 26. ↵

D. R. Olson, *On the Language and Authority of Textbooks*, in «Journal of Communication», 30 (1980), pp. 186-196. ↵

Ibidem, pp. 187-194. Cfr. W. L. Chafe, *Integration and Involvement in Speaking*, cit. ↵

Citato in M. Lowry, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1979. ↵

M. Lowry, *The World of Aldus Manutius*, cit., pp.
31-32. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

226)

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp.
230-271. ↵

E. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record*,
cit., pp. 88-115. ↵

R. E. Leakey & R. Lewin, *People of the Lake: Mankind and Its Beginnings*, Garden City, NY, Anchor Press-Doubleday, 1979, pp 141, 168. ↵

D. Diringier, *The Alphabet: A Key lo the History of Mankind*, New York, Philosophical Libracy, 1953, trad. it., *L'alfabeto nella storia della civiltà*, Firenze, Giunti-Barbera, s.d. Gelb, *A Study of Writing*, Chicago, Universiry of Chicago Press, 1963. 4

E. O. Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1975, .pp. 228-229, trad. it., *Sociobiologia: la nuova sintesi*, Bologna, Zanichelli, 1979. ↵

S. Scribner & M. Cole, *Literacy without Schooling: Testing for Intellectual Effects*, in «Harvard Educational Review», 48 (1978), pp. 448-461.

↵

D Diringer, *L'alfabeto nella storia della civiltà*, cit.,
e *The Story of Aleph Beth*, New York e London,
Thames & Hudson, 1962. I. J. Gelb, op. cit. 4

D. Schmandt-Besserat, *The Earliest Precursor of Writing*, in «Scientific American», 238 (1978), pp. 50-59. ↵

I. Mackay, *Introducing Practical Phonetics*,
Boston, Little Brown, 1978, p. 32. ↵

S. Scribner & M. Cole, *Literacy without Schooling: Testing for Intellectual Effects*, cit. ↵

D. Diringer, *Writing*, London, Thames & Hudson, 1962 (Ancient Peoples and Places, 25), pp. 121-122. ↵

I.J. Gelb, *A Study of Writing*, cit.; E.A. Havelock, *Origins of Western Literacy*, cit. ↵

D. de Kerckhove, *A Theory of Greek Tragedy*, in
«Sub-Stance », Madison University of Wisconsin,
1981. ↵

J. Goody, *Restricted Literacy in Northern Ghana*,
in *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge,
England, Cambridge University Press, 1968, p.
236. ↵

C. Achebe, *No Longer at Ease*, cit., pp-26-27. ↵

J. Goody & L Watt, *The Consequences of Literacy*,
cit., p. 13. ↵

S. J. Tambiah, *Literacy in a Buddhist Village in North-East Thailand*, in *Literacy in Traditional Societies*, cit., pp. 113-114. ↵

Literacy in Traditional Societies, cit., pp. 15-16.

↵

Ibidem, p. 16. L'autore cita R.B. Eckvall. ↵

M. Meggitt, *Uses of Literacy in New Guinea and Melanesia*, in *Literacy in Traditional Societies*, cit., pp. 300-309. ↵

E. A. Havelock, *Preface to Plato*, cit. Cfr. *Communication Arts in the Ancient World* a cura di E. A. Havelock e J. P. Herschell, New York, Hastings House, 1978 (Humanistic Studies in the Communication Arts), trad. it., *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1981. ↵

I. Wilks, *The Transmission of Islamic Learning in the Western Sudan*, in *Literacy in Traditional Societies*, cit. J. Goody, *Restricted Literacy in North Ghana*, cit. ↵

E. A. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record*,
cit., pp. 88-115. ↵

Ibidem, pp. 231, 236-241. ↵

Ibidem, p. 249. L'autore cita P. H. Sawier. ↵

J. Goody & R. Watt, *op. cit.*, pp. 31-34. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 52-111. ↵

D. de Kerckhove, *A Theory of Greek Tragedy*, cit.

↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit., pp. 307-318 e *passim*. ↵

W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 53-81.

↵

271)

P. Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart, J.B. Metzler,
1969. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 272-302. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., p. 128. ↵

C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., e *The Raw and the Cooked* (trad.), New York, Harper & Row, 1970 trad, it. *Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore, 1966. ↵

276)

E.A. Havelock, *The Greek Concept of Justice...*,
cit. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
56-57. ↵

W.J. Ong, *Fighting for life. Contest, Sexuality, and Consciousness*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1981, pp. 137-138. ↵

E. A. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

B. Bernstein, *Class, Codes, and Control. Theoretical Studies towards a Sociology of Language*, vol. I, London Routledge & Kegan Paul, 1974 (nuova edizione), pp. 134-135, 176, 181, 197-198. ↵

W. Wolfram, *Sociolinguistic Premises. and the Nature of Non-standard Dialects*, in *Language, Communication, and Rhetoric in Black America*, a cura di A. L. Smith, New York, Harper & Row, 1972, pp. 28-40. ↵

282)

B. Bernstein, *Class, Codes, and Control...*, cit., p.

134. ↵

D. R. Olson, *From Utterance to Text: the Bias of Language in Speech and Writing*, in «Harvard Educational Review », 47 (1977) pp. 257-281.

↵

M. M. Guxman, *Some General Regularities in the Formation and Development of National Languages*, in *Readings in the Sociology of Language*, a cura di J.A. Fishman, The Hague, Mouton, 1970, pp. 773-776. ↵

E. Haugen, *Linguistics and Language Planning*, cit.,
pp. 50-71. ↵

M. Richardson, *Henry V, the English Chancery, and Chancery English*, in «Speculum», 55 (1980), 726-750. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 74-111. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
108, 136-137. ↵

E. D. Hirsch, Jr, *The Philosophy of Composition*,
cit., pp. 43-50. ↵

C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century (excluding Drama)*, vol. III della *Oxford History of English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1954, p. 60.

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 1-22, 255-283. ↵

H.-I. Marrou, *A History of Education in Antiquity* (trad.), New York, Sheed & Ward, 1956, pp. 194-205. ↵

E. A. Havelock, *Preface to Plato*, cit. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit. ↵

G.A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1980; J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St Augustine to the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles e London, University of California Press, 1974, trad. it., *La retorica nel Medioevo*, Napoli, Liguori, 1983; W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1956, e *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1971. ↵

R. A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley, University of California Press, 1968;
LA Sonnino, *A Handbook of Sixteenth-Century Rhetoric*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968. ¶

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 56-87, e *Rhetoric, Romance, and Technology*, cit., pp. 147-187; W.S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, cit., indice. ↵

G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 451, 453-459. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 192-222, e *Fighting for Life*, cit., pp. 119-148. ↵

G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1966, trad. it., *La scienza dei Greci*, Bari, Laterza, 1978; R. T. Oliver, *Communication and Culture in Ancient India and China*, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1971. 4

G. Markham, *The English House-Wife, Containing the Inward and Outward Vertues which Ought to be in a Compleat Woman: As her Skill in Physick, Chirurgery, Cookery, Extraction of Oils, Banquetting Stuff, Ordering of Great Feasts, Preserving all Sorts of Wines, Conceited Secrets, Distillations, Perfumes, Ordering of Wool, Hemp, Fiax, Making Cloth and Dyng; the Knowledge of Dayries; Office of Malting; of Oats, Their Excellent Uses in Families; of Brewing, Baking and all Other Things Belonging to the Household*, London, George Sawbridge, 1675. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp. 113-141, e *Fighting for Life*, cit., pp. 119-148. ↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 24-29.

↵

F. H. Bäuml, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, cit., p. 264. ↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 28-34.

↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
53-87, e *Rhetoric, Romance, and Technology*, cit.,
pp. 23-48. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 23-47. ↵

J. Balogh, «*Voces Paginarum*»: *Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens*, in «*Philologus*» 82 (1926) pp 84-109 202-240. ↵

Ibidem; R. Crosby, *Oral Delivery in the Middle Ages*, in «Speculum», 11 (1936), pp. 88-110; W. Nelson, *From «Listen Lordings» to «Dear Reader»*, in «University of Toronto Quarterly», 46 (1976-7), pp. 111-124; J. Ahern, *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's «Commedy»*, in «Annals of Scholarship», 1983.

W. S. Howell, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, cit., pp. 144-256. ↵

R. W. Lynn, *Civil Catechetics in Mid-Victorian America: Some Notes about American Civil Religion, Past and Present*, in «Religious Education», 68 (1973), pp. 5-27. ↵

W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, cit., pp. 146-172, 270, ecc. ↵

314)

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., pp.
241-255. ↵

E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, cit. ↵

M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, cit., e
Understanding Media, cit. ↵

G. Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New York, Athenaeum, 1967. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit., *The Presence of the Word*, cit., *Rhetoric, Romance, and Technology*, cit., *Interfaces of the Word*, cit. ↵

T. F. Carter, *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*, New York, Ronald Press, 1955. ↵

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., e
riferimenti citati. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit., pp. 306-318. ↵

R. Crosby, *Oral Delivery in the Middle Ages*, cit.;
J. Ahern, *Singing the Book: Orality in the
Reception of Dante's «Commedy»*, cit.; W. Nelson,
From «Listen Lordings» to «Dear Reader», cit. ↵

M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record*,
cit., pp. 215, 183. ↵

S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, Harmondsworth, England, Penguin Books, 1974, p. 154, trad. it., *Cinque secoli di stampa*, Torino, Einaudi, 1968. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 74-111. ↵

L. S. Daly, *Contributions to a History of Alphabetization in Antiquity and the Middle Ages*, in «Revue d'études latines», Bruxelles, Latomus, 1967 (Collection Latomus, vol. XC.): M. T. Clanchy, op. cit., pp. 28-29, 85. ↵

L. S. Daly, *Contributions to a History of Alphabetization*, cit., p. 73. ↵

Discusso in W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit.,
pp. 169-172. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit., p. 313. ↵

S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*,
cit., pp. 145-148. ↵

W. M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*,
Cambridge, Mass., Harvard University Press,
1953, p. 31. ↵

Ibidem, pp. 14-16, 40-45. ↵

G. Fritschi, *Oral Experience in Some Modern African Novels*, dattiloscritto (282 pp.) ricevuto dall'autore, pp. 65-66; cfr. anche E. A. Havelock, *Preface to Plato*, cit., pp. 61-96. ↵

E. Eisenstein, op. cit., p. 64. ↵

G.M. Hopkins, *Note-Books and Papers of Gerald Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1937. ↵

J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*,
cit., pp. 74-111. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit. ↵

G. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, New Haven e London, Yale University Press, 1974, pp. 115-138. ↵

E. E. Cummings, *Complete Poems*, London, MacGibbon & Kee, 1968, trad. it., *Poesie e lettere*, Torino, Einaudi, 1974. ↵

Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View*,
Bloomington, Indiana University Press, 1970. ↵

G. Hartman, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore, Md, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 35. ↵

K. Dykema, *Cultural Lag and Reviewiers of «Webster III»*, in «AAUP Bulletin »,49 (1963),364-369. ↵

G. Steiner, *Language and Silence*, cit., p. 383. ↵

T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Berkeley
e Los Angeles, University of California Press;
London, Methuen, 1977, p. 144. ↵

H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York,
Oxford University Press, 1973. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decacy of Dialogue*, cit., pp. 30-31, 225-269, 280. ↵

M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, cit., pp.
126-127, 135-136. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 82-91. ↵

Ibidem, pp. 284-303, e *Interfaces of the Word*, cit.,
pp. 16-49, 305-341. ↵

E. E. Sparks, *The Lincoln-Douglas Debates of 1858*, Springfield, Ill., Illinois State Historical Library, 1908 (Collections of the Illinois State Historical Library, vol. III, Lincoln Series, vol. 1), pp. 137-138 189-190. ↵

E. A. Havelock, *The Greek Concept of Justice*, cit.;
cfr. *Preface to Plato*, cit. ↯

R. Scholes & R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966, trad. it., *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970. ↵

C. D. Brink, *Horace on Poetry: The «Ars Poetica»*,
Cambridge, Cambridge University Press, 1971,
pp. 221-222. ↵

B. Peabody, *The Winged Word*, cit., pp. 432-433.

↵

C. M. Whitman, *Homer, and the Homeric Tradition*, cit. ↵

365)

ibidem, p. 217. 𐀀

The Mwindo Epic from the Banyanga, cit., p. 14.

B. Peabody, op. cit., p. 221. ↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, op. cit., pp.
53-81. ↵

Three Murder Cases Solved by Judge Dee: An Old Chinese Detective Novel, a cura di R.H. van Gulik, Tokyo, Toppan Printing Co., 1949, p. III. L'originale è un'opera cinese anonima del XVIII secolo. Lo storico Dee Gong An, o «Giudice Dee» (630-700 d.C.) appare nelle storie cinesi antiche.

E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative* (trad.),
Princeton, NJ, Princeton University Press, 1973.

↵

E. M. Forster, *Aspects of the Novel and Related Writings*, London, Edward Arnold, 1974, trad. it., *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 46-54. ↵

R. Scholes & R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., pp. 63-102. ↵

I. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 75, trad. it., *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1980.

↵

P. Miller & T.H. Johnson, *The Puritans*, New York, American Book Co., 1938, p. 461. ↵

376)

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit. ↵

I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, cit., pp.
19-21. ↵

J. M. Foley, *Oral Literature; Premises and Problems*, cit. ↵

Si veda M. Curschmann, *Oral Poetry in Medieval English, French, and German Literature: Some Notes on Recent Research*, in «Speculum», 42 (1967), pp. 36-53. ↵

E. R. Haymes, *A Bibliography of Studies...*, cit. ↵

Si veda W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore e London, Johns Hopkins University Press, 1978, trad. it. in preparazione presso Il Mulino. ↵

M. Hadas, *Ancilla to Classical Reading*, New York, Columbia University Press, 1954, p. 40; W. NeJson, *From «Listen, Lordings»...* , cit., p. 77. ↵

I. Hajnal, *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, Budapest, Academia Scientiarum Hungarica Budapestini, 1954. ↵

R. Crosby, *Oral Delivery in the Middle Ages*, cit.:
W. Nelson, From «Listen, Lordings»..., cit.; J.
Ahern, *Singing the Book...*, cit. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit. ↵

J. G. Bayer, *Narrative Techniques and Oral Tradition in «The Scarlet Letter»*, in «American Literature », 52 (1980), pp. 250-263. ↵

390)

G. Steiner, *Language and Silence*, cit., pp.
387-389. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., pp. 284-303. e *Interfaces of the Word*, cit.,
pp. 53-81. ↵

G. Fritschi, *Oral Experience...* , cit. ↵

P. Essien, *The Use of Annang Proverbs as Tools of Education in Nigeria* (dissertazione), St. Louis University, 1978. ↵

T. J. Farrell, *Developing Literacy: Walter J. Ong, and Basic Writing*, in «Journal of Basic Writing», 2 (1978), pp. 30-51, e *Differentiating Writing from Talking*, in «College Composition and Communication», 29 (1978), pp. 346-350. ↵

T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, cit. ↵

The Mwindo Epic from tbe Banyanga, cit. ↵

T. Hawkes, op. cit., pp. 59-73. ↵

W. R. Parker, *Where do English Departments Come From?*, in «College English», 28 (1967), pp. 339-351. ↵

S. Potter, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London, Johnatban Cape, 1937;
E.M.W. Tillyard, *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, London, Bowes & Bowes, 1958. ↵

W. J. Ong, *The Barbarian Within*, New York, Macmillan, 1962, pp. 177-205. ↵

W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 22,34.

↵

C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, cit.; T. Hawkes,
op. cit., pp. 32-58. ↵

V. Propp, *Morphology of the Folktale* (trad.), Austin e London, University of Texas Press, 1968 (nuova ed.), trad. it., *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton Ed., 1976. ↵

B. Peabody, *The Winged Word*, cit., pp. 179, 235
e *passim*. ↵

Ibidem, pp. 235, 457-464; A.B. Lord, *The Singer of Tales*, cit., p. 109. ↵

C. Lévi-Strauss, *Le totemisme aujourdhui*, Paris, PUP, 1962, trad. it., *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1972. ↵

C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit. ↵

W. J. Ong, *Rhetoric, Romance, and Technology*,
cit., e *Interfaces of the Word*, cit. ↵

M. Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785*, Baltimore e London, Johns Hopkins University Press, 1977, p. XXII. ↵

P. Machcrey, A Theory of Literary Production
(trad.), London e Boston, Routledge & Kegan
Paul, 1978. ↵

J. Derrida, *Of Grammatology*, cit., pp. 164-268 e
passim.⁴

W. J. Ong, *The Presence of the Word*, cit., p. 74.

↵

J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975, p. 252. ↵

W. J. Ong, *Ramus, Method...*, cit. ↵

Ibidem, pp. 203.204. ↵

G. Hartman, *Saving the Text...* , cit., p. 35. ↵

J. H. Miller, *On Edge: the Crossways of Contemporary Criticism*, in «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», 32 (1979), p. 32. ↵

M. L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literacy Discourse*, Bloomington e London, Indiana University Press, 1977. ↵

W. B. Horner, *Speech-Act and Fext-Act Theory: «Theming» in Freshman Composition*, in «College Composition and Communication», 30 (1979), pp. 166-169. ↵

S. Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Poets*, Berkeley, Calif. e London, University of California Press, 1972, p. 400. ↵

W. J. Ong, *Literacy and Orality in our Times*, cit.

↵

431)

E. A Havelock, *The Greek Concept of Justice...* ,
cit. ↵

R. C. Culley, *Oral-Formulaic Language in the Biblical Psalms*, Toronto, University of Toronto Press, 1967. ↵

W. Kelber, *Mark and Oral Tradition*, in «Semeia», 16 (1980), 7-55, e *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul and Q.*, Philadelphia, Fortress Press, 1983. ↵

M. O'Connor, *Hebrew Verse Structure*, Winona Lake, Ind., Eisenbrauns, 1980. L'autore, con abilità e notevole verve, si basa sull'opera di Parry, Lord e Ong allo scopo di applicare al verso ebraico le nuove scoperte per quanto riguarda le culture orali e la loro psicodinamica.

↵

C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit. ↵

L. Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, F. Alcan, 1910. ↵

L. Lévy-Bruhl, *Primitive Mentality*, cit. ↵

F. Boas, *The Mind of Primitive Man*, New York, Macmillan, 1922, trad. it., *L'uomo primitivo*, Bari, Laterza, 1972. Corso di lezioni tenute presso il Lowell Institute, Boston, Mass., e la National University of Mexico (1910-1911). ↵

C. Lévi-Strauss, *Mito e significato*, cit., pp. 29-30.

↵

M McLuhan & Q. Fiore, *The Medium Is the Message*, New York, Bantam Books, 1967, trad. it., *Il Medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968. ↵

W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, cit., pp. 54-81.

↵

S E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, cit. ↵

E Neumann, *The Origins and History of Consciousness* (trad.), New York, Pantheon Books, 1954, trad. it., *Storia e origini della coscienza*, Roma, Astrolabio, 1981. ↵



*Created with Writer2ePub
by Luca Calcinai*